

à Jean-Louis Vaudoyer

son ami

Jean de Foville

SPERANDIO

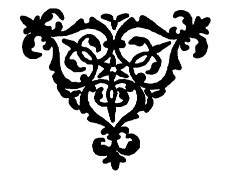
ÉDITION TIRÉE A 100 EXEMPLAIRES

Exemplaire N° 77

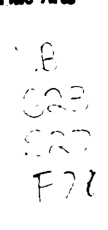
JEAN DE FOVILLE

SPERANDIO

SCULPTEUR ET MÉDAILLEUR MANTOUAN



PARIS
BIBLIOTHÈQUE DU "MUSÉE"
12, RUE GODOT-DE-MAUROI, 12
—
1910





SPERANDIO

Sperandio fut le plus fécond des médailleurs du xve siècle : c'est un titre de gloire. Mais, quand bien même les trois quarts de son œuvre eussent disparu, son nom aurait mérité de survivre et son talent d'être étudié : non pas qu'il ait été un délicat, ni même un très grand artiste. Mais son don d'improvisation, parfois fougueuse, le réalisme naïf de sa vision et en même temps la naturelle subtilité de son imagination esthétique, sa personnalité sans distinction mais si vivante, — et caractéristique même dans le plagiat, — cet ensemble de qualités actives lui donnent une physionomie très distincte. D'ailleurs, en même temps que personnel, il est très représentatif : l'esprit du xve siècle, où se mêlent si curieusement l'individualisme réaliste et le symbolisme le plus quintessencié, se reflète visiblement en lui. Il est de son temps par sa vie, par le tour de son esprit, par ses dons multiples et par l'extraordinaire variété de son œuvre. C'était du reste un pauvre hère : parfois favori des princes, il en fut souvent le serviteur obscur et oublié; malgré son esprit pompeux, il avait des humilités d'ouvrier pauvre. Son œuvre même, en dépit de certains airs de bravoure, trahit sa modeste origine, une méthode de travail hâtive et parfois sans conscience, et une bonhomie naturelle, dont il ne se départit pas sans tomber aussitôt dans une affectation qui nous fait sourire. Tel qu'il est, il nous intéresse toujours, — même quand il ne réussit pas à nous émouvoir, — parce que, là même où son talent s'appesantit, il lui reste toujours la faconde et la vie : par là encore il est bien de sa race. S'il paraît fort plébéien à côté de Pisanello, il pourrait être le père de tous ces Italiens imaginatifs et improvisateurs qui ont peuplé leur pays d'architectures baroques et de statues gesticulantes. Mais son siècle lui a donné une originalité plus franche : il appartient au *quattrocento* et c'est une grâce secrète qui supplée à cent autres vertus. Cela seul le rendrait attachant, s'il ne l'était déjà pas tant par lui-même.

Fils d'orfèvre, il fut orfèvre, et de plus architecte, sculpteur, médailleur, fondeur, ingénieur militaire, etc.! Mais il n'a survécu de lui que de rares sculptures et une cinquantaine de médailles. C'est donc comme médailleur qu'il nous est surtout connu : aussi, après avoir dit ce que nous savons de sa vie et de ses sculptures, c'est à ses médailles que je m'attarderai plus spécialement.

I

Les médailles de Sperandio l'ont toujours sauvé de l'oubli. Gœthe même — bien à tort — plaçait son œuvre au-dessus de l'œuvre de Pisanello. Cependant sa personnalité, jusqu'aux travaux de Venturi, n'avait pas eu la même fortune que son œuvre. Litta le confondait avec Melioli, quoiqu'il n'y ait pas de styles plus dissemblables que celui de Melioli, élégant et précieux, et celui de Sperandio, fougueux et incorrect. Ce n'est qu'en 1882 que Malagola découvrit son vrai nom, et en 1888 que Venturi acheva de dégager la physionomie réelle, modeste et vivante, de cet actif et robuste artiste[1].

Il s'appelait Sperandio Savelli, et il était né à Mantoue, — vers 1425, — d'un orfèvre romain, Bartolomeo di Sperandio Savelli, que sa vie errante avait mené jusqu'à la cour des Gonzague. Sperandio est un prénom[2] assez fréquent au xve siècle en Italie et en Espagne, et évidemment usuel dans la famille de l'artiste. Bartolomeo Savelli est resté obscur : nous savons qu'inscrit en 1433 dans la corporation des orfèvres mantouans, il avait, en 1437, quitté Mantoue pour Ferrare, où il demeura au moins jusqu'en 1451 au service de la famille d'Este. Lionel d'Este le recommanda, en 1447, à Francesco Sforza et, en 1455, à Lodovico Gonzaga. Bartolomeo di Sperandio mourut le 8 juillet 1457. Deux fils lui survivaient, mais un seul appartient à l'histoire.

Toutefois, il est douteux que ses liens avec Mantoue aient été aussi fortuits et passagers que quelques critiques l'affirment. Sans doute, Bartolomeo Savelli était Romain et ne séjourna probablement qu'une

1. C. Malagola, *Di Sperandio e delle cartiere (Atti e memorie della R. Dep. di Storia patria per la prov. di Romagna,* série III, t. I, p. 279); U. Rossi, *La Patria di Sperandio* (*Gazz. numismatica,* 1887, t. VI, n° 12); Stefano Davari, *Sperandio da Mantova e Bart. Meliolo* (Mantoue, 1886, un vol in-18); Ad. Venturi, *Kunstfreund*, 1885, p. 377; id., *Archivio storico dell' arte*, 1888, p. 385 et 1889, p. 229; *Storia dell' arte ital.*, t. VI, p. 784; Hans Mackowsky, *Sperandio Mantovano*, (*Jahrbuch der K. preuss. Kunstsamml.*, Berlin, 1898, p. 171); W. Bode, *Sperandio Mantovano ibid* , p. 218). G. Gruyer, *L'Art ferrarais,* t. I, p. 618.

2. Cf. Cittadella, *Notize relative a Ferrare,* t. I, p. 580, et t. II, p. 115. Sperandio est nommé dans les documents *Speraindeus de Speraindeis* ou *Speraindeus de Sabellis.* C'est qu'il était fréquent, dans l'Italie de la Renaissance, qu'un prénom un peu particulier et usuel dans une famille eût tendance à se substituer au nom patronymique : tel est le cas pour Sperandio. Cependant de nombreux documents prouvent que son vrai nom patronymique est *Savelli;* et le fait est d'autant plus à remarquer qu'au xve siècle, en Italie, les familles qui possèdent un nom patronymique sont minorité.



dizaine ou une quinzaine d'années à Mantoue, et Sperandio, son fils, était encore un enfant lorsqu'il fut transplanté de Mantoue à Ferrare[1]. Mais pourquoi Sperandio tint-il toujours à se dénommer lui-même Sperandio de Mantoue, *Sperandeus Mantuanus?* Pourquoi resta-t-il toujours en relation avec les Gonzague ? Pourquoi voulut-il, se sentant vieux, retourner à Mantoue et y mourir ? Quoique nous n'en ayons aucune preuve formelle, je croirais volontiers que sa mère était Mantouane. Son père, artiste errant, s'étant fixé pour des années à la cour des Gonzague, s'y sera marié, comme Puccio da Pisa, le père de Pisanello, vint se marier à Vérone; et c'est par sa mère que Sperandio Savelli, — qui n'est jamais allé à Rome, de même que Pisanello n'a pas vécu à Pise, — aura gardé avec Mantoue des liens d'affection et d'intérêt, en même temps qu'il y avait de véritables droits de cité.

Cette hypothèse, — qui, jusqu'à la découverte de nouveaux documents, demeure invérifiable, — n'est cependant pas purement gratuite : un artiste, du nom de Sperandio de Mantoue, et que les princes de la maison d'Este tiennent en grande estime, est cité dans deux documents, l'un du 11 avril 1491, et l'autre du 18 octobre 1492, où nous voyons qu'à ces dates il habitait Ferrare, mais qu'il possédait, à Mantoue, une maison au sujet de laquelle un procès restait pendant et qu'il gardait encore à Mantoue des amis auxquels il s'intéressait vivement; ce Sperandio est-il Sperandio Savelli ou cet obscur Sperandio da Campo, qui, dans les dernières années du XVe siècle, exécutait à Ferrare quelques peintures pour les princes d'Este ? Venturi et M. Gruyer reconnaissent que les termes employés dans ces documents (qui sont des lettres d'Hercule de Ferrare à Jean-François II de Gonzague), sont trop flatteurs à l'égard de l'artiste pour en concerner un autre que le grand médailleur, mais, malgré cela, ils estiment invraisemblable que notre Sperandio, qui avait quitté Mantoue vers 1437, y eût conservé une maison et des amis, et ils préfèrent voir dans le Sperandio recommandé si chaudement par le duc de Ferrare au marquis de Mantoue, ce Sperandio da Campo, dont nous n'avons pourtant pas la certitude qu'il fût d'origine mantouane[2].

1. Venturi, *Rivista storica italiana*, 1885, p. 741. Le document de février 1437, relatif aux cinq sceaux gravés par le père de Sperandio pour le marquis de Ferrare, désigne l'orfèvre sous ce nom : *Messer Bartholemio di Sperandei da Mantoa*.

2. A moins que M. Venturi n'en ait trouvé la preuve dans les documents dont il cite la cote, sans les publier (*Archivio storico dell' arte*, 1888, p. 395, n. 1). M. Venturi (*ibid.*, 1888, p. 389) croit qu'un document ferrarais du 20 mars 1494, relatif à « M^ro^ Sperandio da Mantoa », se réfère à Sperandio da Campo, et il semble que ce soit de ce document qu'il conclue que le peintre était du pays mantouan; mais rien ne prouve que ce document ne désigne pas Sperandio, le médailleur. Le peintre était, — son nom l'indique, — originaire de Campo : mais où est ce Campo, nom de tant de localités italiennes ? Probablement Campo sera ce village du lac de Côme, voisin du val d'Intelvi, région si féconde en artisans et en décorateurs, en *comacini*. Cf. Cittadella, *op. l.*, t. II, p. 115. Il y avait, à Ferrare, d'autres artistes et de nombreux personnages portant le nom ou le prénom de Sperandio.



Mais nous savons que Sperandio Savelli revint se fixer à Mantoue en 1495 : si la famille de sa mère était mantouane, on comprendrait, et qu'il eût possédé une maison à Mantoue, et qu'il y eût eu des procès, et qu'il y eût gardé des relations, et aussi qu'il y ait voulu finir ses jours.

En tous cas, s'il vécut peu à Mantoue, puisqu'il se contenta presque d'y naître et d'y mourir, il tint cependant à y avoir droit de cité ; il eut l'orgueil et l'amour de cette patrie ; il la rappela dans la signature de ses médailles, et, en 1495, il demanda à Louis de Gonzague, évêque de Mantoue, de le recommander à son neveu Jean-François II, afin que celui-ci lui procurât les moyens de travailler, de vivre et de mourir dans sa patrie : et l'évêque, en écrivant au marquis de Mantoue, lui dit, au début même de sa lettre : « Credo che senza lo testimonio mio ill^ma^ S. V. cognoschi *per fama e vista* M^ro^ Sperandeo. » « Per fama e vista » : ces mots, écrits le 11 février 1495, ne prouvent-ils pas que les liens de Sperandio avec Mantoue ne s'étaient jamais rompus ? D'ailleurs, Jean-François de Gonzague était le gendre du duc de Ferrare : sans doute avait-il vu l'artiste à la cour d'Este, et probablement peu de temps avant cette date, ce qui serait un argument de plus en faveur de l'attribution à Sperandio Savelli des documents ferrarais de 1491 et 1494, qui nous parlent avec éloge de ce « maître Sperandio », en qui je me refuse à voir un peintre oublié par l'histoire.

Tout concorde donc pour nous faire croire que, chez Sperandio, l'hérédité mantouane se surajoute à l'hérédité romaine ; toutefois, Mantoue ne fut pas son éducatrice : son premier maître fut son père, formé par les traditions romaines, et c'est à Ferrare, où régnait un goût tout autre qu'à Mantoue, que s'épanouit son adolescence.

Comme nous ignorons la date exacte de sa naissance[1], nous ne savons pas s'il était enfant ou adolescent quand son père l'emmena à Ferrare (en 1437 au plus tard). Pourtant, comme sa dernière et peut-être sa plus belle médaille date de 1495, et qu'il est difficile d'imaginer que cette œuvre robuste soit l'œuvre d'un vieillard de plus de 70 ans, il est probable qu'en 1437 Sperandio n'avait guère plus d'une douzaine d'années. Mantoue fut donc son berceau, mais non pas son école. D'ailleurs, Ferrare était infiniment plus favorable à son développement artistique. Mantoue a changé de figure avec le XVIe siècle, au temps de la haute prospérité des Gonzague : nous savons pourtant, par de vieilles images de la cité, que Mantoue ressemblait, quand Sperandio y jouait enfant, à ses voisines de la Vénétie, et que ce gothique léger, fantaisiste

1. Le 28 octobre 1445, l'administration de Lionel d'Este fait délivrer à Sperandio un boisseau de froment et six mesures de vin : il était donc, à cette date, au service du marquis de Ferrare. Vers 1471, Sperandio écrit à Hercule d'Este pour obtenir un secours, en se réclamant de ses longs services et en faisant valoir qu'il a trois filles à marier « tre figliole da marido ». Donc, en 1445, il devait avoir passé l'adolescence et, en 1471, la quarantaine.

IMP. FORTIER ET MAROTTE

SPERANDIO. — Portrait d'Hercule d'Este.

Musée du Louvre.



IMP. FORTIER ET MAROTTE

et teinté d'orientalisme, où le marbre blanc se mêle à la brique rose, y parait les façades des églises, les palais et les portiques. Ferrare, qui n'est qu'à deux ou trois jours de marche de Mantoue, tient de plus près au cœur de l'Italie. L'empreinte lombarde y est profonde. Les parties romanes de sa cathédrale ressemblent aux vieilles églises de Pise et de Lucques. Ravenne et Bologne, ses voisines, ont entretenu en elle le souvenir de la Rome antique. Les vieilles sculptures de la façade du Dôme, attribuées à Niccolò de Zara, ont un caractère de puissance, de solidité un peu massive, de vie tranquille, qui appartient aux plus romaines des œuvres romanes. Les autres reliefs du XIVe siècle qui ornent la cathédrale gardent, malgré l'empreinte gothique, le même calme, la même robustesse. A l'aurore du XVe siècle, ce sont des sculpteurs toscans qui travaillent à Ferrare : la Vierge de Jacopo della Quercia (1408), qui repose aujourd'hui dans la sacristie du Dôme[1] et celle de Cristoforo da Firenze, qui en domine le portail (1427), ont certainement attiré les yeux de Sperandio et ceux de son père dès leur arrivée à Ferrare, par leur nouveauté même autant que par leur mérite.

Je crois qu'on n'exagérera jamais l'influence de ces deux œuvres sur le talent de Sperandio. Il devait retrouver à Bologne des sculptures de Jacopo della Quercia, et l'on en a déjà dit l'influence sur sa manière. Mais entre la Madone de Cristoforo da Firenze, lourde et néanmoins expressive dans son attitude triste et songeuse, et les sculptures que nous savons être de Sperandio (ou même certains revers de ses médailles), l'analogie me semble également visible, quoique, dans l'œuvre de Sperandio, il y ait toujours plus de mouvement, plus de gestes.

C'est donc à Ferrare que l'esprit et les yeux de Sperandio se sont ouverts à l'art. Les marquis de Ferrare étaient assez riches pour vouloir embellir leur capitale et y attirer les artistes. Lionel d'Este, qui est le premier patron de Sperandio, s'était attaché Pisanello. Bono de Ferrare apprit, dans le même temps, la peinture de Pisanello, qu'il déclare son maître. Zorzo de Alemagna et Matteo de' Pasti, tous deux miniaturistes (Matteo de' Pasti fut miniaturiste avant d'être médailleur), Niccolò Baroncelli et Antonio di Cristoforo, statuaires, Jacopo Bellini, Mantegna, Rogier van der Weyden même, passent à la cour de Lionel, et Bartolomeo, père de Sperandio, exécute, pour la cour de Ferrare, une licorne d'argent dont Borso d'Este prend livraison en 1451.

Si donc Ferrare n'est pas un foyer d'art aussi brûlant que Florence, Lionel et Borso d'Este y entretiennent pourtant de plus nombreux

1. Carl Cornelius conteste que cette Vierge — qu'un document retrouvé par Guarini attribue pourtant formellement à Jacques de Sienne, qui ne peut guère être à cette date que Jacopo della Quercia — doive lui être donnée : mais MM. Langton Douglas et Marcel Reymond sont d'accord pour accepter la tradition, appuyée du reste sur les documents (C. Cornelius, *J. della Quercia*. Halle, 1896).

artistes que ne fait Louis III de Gonzague à Mantoue. Ils ont même un goût spécial pour l'orfèvrerie et pour les arts décoratifs. Sperandio, dès qu'il aura reçu les premières leçons de son père, trouvera donc à s'employer auprès de Lionel. Mais ses débuts sont modestes. En 1445, c'est avec quelques rations de blé et de vin qu'on paye ses services : des travaux qu'il exécutait alors, nous ne savons, du reste, rien. De Ferrare, il retournait parfois à Mantoue, — ce qui vient appuyer davantage encore l'hypothèse qu'il y possédait de la famille. Mais les princes d'Este le considéraient comme à leur service; au milieu de l'hiver de 1451, Borso d'Este, cinq mois après son avènement, fait rechercher Sperandio, dont il a besoin, et sa première idée est de le faire rechercher à Mantoue : Barbe de Gonzague lui répond, le 8 mars, que l'artiste a quitté Mantoue sans laisser d'adresse; la peste venait d'y apparaître, et c'était une raison suffisante pour chercher fortune ailleurs.

Des années qui suivent, nous ne savons rien. Mena-t-il une vie errante ? C'est peu probable, car il était marié, il avait des enfants[1] et, vers 1471, il fera valoir au marquis de Ferrare ses longs et loyaux services. Sans doute il dut retourner parfois à Mantoue et travailler parfois hors de Ferrare : mais Ferrare resta le centre de son activité. Ses nombreuses médailles de personnages ferrarais sont là pour nous l'attester, quoiqu'elles aient pu être toutes exécutées vers 1463-1471. Cependant la curieuse médaille de Francesco Sforza, mort en 1466, est généralement considérée comme la première médaille de Sperandio et datée des environs de l'année 1465 : fut-elle modelée et fondue au cours d'un séjour à Milan ? c'est possible, mais ce n'est pas certain. Au revers, l'artiste y a représenté un édifice à coupoles, — un *Temple de la Gloire* idéal, — qui nous prouve qu'il avait déjà l'expérience de l'architecture, et qui n'est copié d'aucun édifice milanais. La médaille de Marino Caracciolo paraît avoir été faite à Ferrare, en 1466. A cette date, Sperandio n'est plus un débutant : il a passé la quarantaine; il faut qu'il ait enfin acquis de la renommée pour devenir le portraitiste d'un duc de Milan. C'est pourtant vers 1470-1471 qu'il crie misère dans une lettre à Hercule d'Este, souvent publiée : « Je suis chargé de famille, j'ai trois filles à marier; si Votre Excellence ne vient pas à mon secours, je devrai chercher ailleurs un gagne-pain ! et pourtant j'avais juré de vivre et de mourir aux pieds de Votre Excellence... » Tel est le ton de cette supplique, qui est bien celle d'un artisan besogneux, et non la plainte d'un génie méconnu. Les années suivantes, Sperandio fut employé à la

1. Un document du 20 juillet 1478 nomme sa femme Maria et nous apprend qu'il avait à sa charge un fils, Beltrando, et trois filles, Camilla, Lucrezia et Laura. Niccolò di Sperandio da Mantova, peintre, établi à Ferrare entre 1489 et 1494, pourrait être un autre fils du médailleur. (Rubbiani, *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per la Romagna,* série III, XI, nos 1-3 ; Cittadella, *loc. l.*).



cour de Ferrare : outre les médailles qu'il y modela, il travailla à la porte du *Barco*, ce parc peuplé de cerfs, de gazelles, d'autruches et de girafes, dont Niccolò da Corregio a décrit, en vers précieux, la physionomie riante et bizarre[1]. Le 26 août 1475, on achève de lui payer deux bustes de marbre du duc, destinés à cette porte (« doe teste dj malmoro dj Sua Sig^ia^ poste ala prinzipale porta del barcho »), et le 20 avril 1476, il reçoit vingt florins d'or pour deux autres portraits du duc, ornant encore une porte du même lieu (« Imagines duas prefati Ill^mi^ domini nostri ducis depinptas positas et affixas ad portam Barchi »). Ces deux dernières images étaient peintes : était-ce des bustes de terre cuite coloriée ? c'est probable. Mais, en 1476, un autre paiement a été relevé dans les registres de la cour ducale, fait à Sperandio, en tant que peintre : « Magister Sperandeus de Mantua pictor... »

C'est peu de temps après que Sperandio quittait Ferrare[2] pour Faënza. Carlo Manfredi et son frère Federigo en étaient, l'un seigneur et l'autre évêque. Ce Federigo était un terrible homme, qui, sous prétexte d'achever la cathédrale de Faënza, pressurait le peuple, accaparait le blé et s'enrichissait par mille exactions. Malgré ses exactions et même ses déportements, la cathédrale grandissait : Carlo Manfredi en avait posé la première pierre en 1473 et confié la direction à Giuliano da Majano (1432-1490), artiste singulier et encore mal connu, mais qui semble bien avoir été le disciple le mieux doué et le plus fidèle de Brunelleschi. La cathédrale de Faënza est un exemple très curieux de basilique voûtée, dont les voûtes s'appuient sur des colonnes plus que sur de gros piliers et dont la nef n'est pas couverte d'une voûte en berceau, mais d'une succession de coupoles légères : cette architecture, d'une beauté logique plus que gracieuse, dut paraître froide, et les Manfredi, qui y mettaient leur gloire, souhaitèrent d'en décorer d'abondantes sculptures les lignes pures et sévères. Malgré les richesses amassées par Federigo Manfredi avec une âpreté qu'aucun scrupule n'adoucissait, Faënza n'était pas assez puissante pour prétendre attirer un des maîtres florentins si en vogue à cette époque : les Manfredi pensèrent donc à Sperandio, et Carlo II écrivit, le 25 mai 1476, à Hercule d'Este pour le prier de laisser Sperandio venir passer quelques jours à Faënza; le prince et l'artiste s'entendirent, et, moins d'un an après, le 21 mai 1477, Carlo Manfredi demandait à Hercule de lui céder ses droits sur Sperandio, qu'il voulait employer aux sculptures et décorations du Dôme, « sculture, et altre figure intagliate di petra, parendomi, ajoute-t-il,

1. Cf. Venturi, *Arch. st.*, 1888, p. 390, et Mackowsky, *loc. l.*, p. 172.

2. En 1474, Sperandio avait fondu la médaille, aujourd'hui perdue, du drapier Giacomo del Giglio, de Bologne. Mais il peut l'avoir modelée à Ferrare, au cours d'un séjour qu'y aura fait le marchand, ou bien avoir été passer quelques jours seulement à Bologne.

Maestro Sperandio molto acto a questa cosa, et disposto a servirmi bene ». Hercule, à qui l'artiste n'était pas indispensable, le laissa s'établir à Faënza : il y était déjà le 5 juin, et à cette date, Carlo Manfredi écrivait à Ferrare, afin d'obtenir un passeport pour les bagages du sculpteur. Le 7 juin, un contrat était rédigé qui liait l'artiste aux Manfredi : ses gages devaient lui être comptés à partir du 1er juillet. Mais son séjour à Faënza ne devait pas être de longue durée[1].

Carlo Manfredi paraît avoir été une figure assez effacée. Mais Federigo, son frère, le gouvernait et cet évêque — que son père avait fait élire par les chanoines du diocèse à la fleur de l'âge, en 1463 — était le plus cupide et le plus insolent des tyranneaux. Carlo Manfredi étant tombé malade, Federigo voulut modifier l'ordre de succession réglé par leur père et substituer le fils de Carlo aux droits de Galeotto, leur frère. Mais Galeotto, qui profitait de l'impopularité de Carlo et de Federigo, et qui d'ailleurs fut un prince chevaleresque et intelligent, n'entendit pas abandonner ses droits : Carlo l'avait éloigné de Faënza. Il rentra dans le territoire faventin les armes à la main. Le peuple se déclara en sa faveur. Le 17 novembre 1477, Galeotto Manfredi succédait à son aîné, qui partait en exil. Federigo avait déjà dû quitter son diocèse, sous un déguisement, emportant d'ailleurs avec soi une partie de ses richesses, tandis que le peuple en pillait le reste, dans son palais.

Ce fait eut une grande influence sur la destinée de Sperandio : il avait assez d'indifférence politique pour servir Galeotto aux lieu et place de ses frères, et, comme il avait exécuté la médaille de Carlo, il exécuta celle de Galeotto. Mais les travaux de la cathédrale étaient payés par les rapines de Federigo : la révolution de 1477 ayant dispersé ce trésor, Sperandio n'avait plus d'intérêt à rester à Faënza, où, du reste, il fut victime d'un vol important. Il résolut de chercher fortune à la cour de Jean II Bentivoglio, dont il avait déjà fait la médaille : le 20 juillet 1478, un peu plus d'un an après avoir quitté Ferrare, il arrivait à Bologne avec sa femme, son fils Beltrando et ses trois filles.

Engagé comme sculpteur par les Manfredi, Sperandio n'avait pas eu le temps de laisser à Faënza de grands témoignages de son talent. Cependant le Dôme de Faënza conserve encore un bas-relief en terre cuite, une ***Annonciation***, qui est certainement de sa main[2]. A Bologne, où il allait séjourner plus de dix ans, son activité devait être plus

1. Venturi a publié (*Arch. st.*, 1888, pp. 391-392) le contrat par lequel Carlo et Federigo Manfredi s'attachent « Magistrum Speraindeum quondam Magistri Bertolomei de Savellis de Roma, olim habitatorem Mantue, et modo Faventie ». Ce document est curieux, non seulement pour l'histoire de Sperandio, mais aussi pour l'histoire de la condition des artistes.

2. Venturi, *l'Arte*, 1898, p. 374. La Vierge de cette Annonciation est copiée du revers de la médaille de Sarzanella. W. Bode (*Zeitschrift für bild. Kunst*, 1902, p. 77) attribue encore à Sperandio une Madone en terre cuite du South-Kensington Museum, qui provient des environs de Faënza et qui daterait de la même époque (1477-1478).

féconde et son talent mieux favorisé par les circonstances et par l'atmosphère de la cour brillante des Bentivoglio.

Du moins en fut-il ainsi durant les premières années de ce séjour. Le Francia, déjà renommé à Bologne comme orfèvre, semble avoir accueilli Sperandio avec faveur[1]. Nous connaissons les noms de quatorze bolonais dont Sperandio coula la médaille, et comme sculpteur il reçut, presque dès son arrivée, deux commandes considérables : celle du monument funéraire du pape Alexandre V et celle d'une vaste décoration de terre cuite pour la façade de l'église neuve des Franciscaines, appelée le ***Corpus Domini*** ou plus souvent ***la Santa***, en souvenir de l'abbesse Catarina Vigri, qui était morte en odeur de sainteté, le 9 mars 1463, dans son couvent de Santa Chiara del Corpo di Cristo, auquel attient l'église[2]. Mais ces travaux qu'il dut mener simultanément étaient achevés avant 1483[3]. Quelque intéressants qu'ils nous paraissent, ils respirent un certain archaïsme qui, au moment où la sculpture italienne inclinait toute vers la grâce et la préciosité, dut plaire médiocrement : ces œuvres sentaient leur vieux temps ! De fait, en dehors des quelques œuvres qu'on lui attribue[4], à Bologne, — une frise faite au pochoir au portique de San Giacomo, une autre pareille exécutée pour le palais Sanuti, la maigre décoration du portique des Eremitani, et le buste d'Andrea Barbazzi, à San Petronio, — qu'a-t-il produit entre 1483 et 1490 ? Très peu de chose, probablement ! Et un document, d'une sécheresse précise et terrible, vient nous confirmer l'abandon où tombait l'artiste vieilli : de 1486 à 1488, Sperandio fut inscrit sur le registre des pauvres ! ***Speraindeo de Mantua de Sabellis*** touchait 30 lires d'aumône à Noël. En 1478, il était arrivé à Bologne avec deux serviteurs : dix ans après, il n'était plus qu'un indigent. Pourtant, l'artiste, qu'en 1477 les Manfredi engageaient pour travailler « de brongio, de marmoro, dj terra, de disignj, di piombo, de picture, de orfesaria », et de toute autre chose relevant de son métier, n'avait pas perdu l'estime des Bolonais : en 1490, la cime du campanile de San Petronio s'étant écroulée, on demanda à Sperandio un modèle pour le

1. Sperandio avait fait en 1474, à Ferrare sans doute, la médaille d'un marchand bolonais, Giacomo del Giglio. La médaille faite, un procès s'éleva au sujet du prix ; en 1479, Francesco Francia, choisi pour arbitre, fixa à *3 ducati d'oro larghi* le prix dû à Sperandio par Giacomo pel Giglio.

2. Malaguzzi Valeri, *La Chiesa « della Santa » a Bologna* (*Archivio storico dell' arte*, 1896, pp. 72-87) ; Rubbiani, *La Facciata della « Santa » in Bologna* (*Rassegna d'arte*, oct. 1905).

3. La façade de la « Santa » date probablement de 1479-1481. Quant au tombeau d'Alexandre V, le dernier paiement relatif à ce travail fut payé à l'artiste le 3 octobre 1482. Cf. A. Rubbiani, *La Tomba di Alessandro V* (*Atti e memorie della R. Dep. di storia patria per la Romagna*, série III, XI, 1-3) ; Fabriczy, *Reportorium für Kunstwissenschaft*, 1895, p. 390.

4. Ce ne sont, en effet, que des attributions de Venturi et de Malaguzzi Valeri. Les *Satiretti* de terre-cuite, qui décorent le portique des Eremitani, ont été aussi attribués à Onofrio di Vincenzo.

restaurer[1] et ce modèle, probablement en bois, lui fut payé *3 lire di quattrini.* Mais ces travaux sans gloire ne suffisaient pas à faire vivre le pauvre homme. Bologne ne pouvait plus le nourrir. Il reprit sa vie errante et chercha de nouveau fortune à Ferrare.

Il est probable qu'il y avait un fils, l'aîné de ses enfants, établi comme peintre. Ce *Niccolò di Sperandio da Mantova* possédait une maison à Ferrare. D'autre part, les princes d'Este avaient jadis protégé le vieux médailleur. Tout le poussait à revenir chercher un asile dans la cité où s'était écoulée la plus grande partie de sa vie. Sa dernière œuvre, à Bologne, fut sans doute la médaille de Catelano Casali, nommé en 1490 protonotaire apostolique. Venturi s'appuie sur le fait que cette médaille ne peut être antérieure à 1490 pour s'opposer à l'hypothèse du retour de l'artiste à Ferrare. Mais ce retour, qui peut ne dater que de la fin de 1490 ou du début de 1491, ne nous est-il pas attesté par la lettre du 11 avril 1491, dans laquelle Hercule d'Este prie Jean-François de Gonzague de hâter ce procès, où Sperandio était engagé à Mantoue, au sujet d'une maison, et par une autre lettre du même au même, datée du 18 octobre 1492 ? J'ai déjà dit que j'estimais impossible d'admettre qu'il s'agît dans ces lettres de Sperandio da Campo, simple décorateur, à ce qu'il semble, et qui n'est jamais explicitement déclaré mantouan[2]. Elles nous affirment, au contraire, la présence du vieux maître à la cour d'Hercule d'Este, qui n'ayant guère le loisir d'employer ses talents, se contente de le recommander à son gendre et de lui témoigner une sympathie, du reste assez peu efficace. Le 18 mars 1494, le duc accordait à l'artiste une exemption de droits pour le transport d'un bagage, estimé *120 libre de Marchesini,* et dirigé de Ferrare à Padoue[3]. Sans doute, Sperandio voulait-il encore tenter fortune à Padoue. Mais Padoue, où l'attiraient, sans doute, les chefs-d'œuvre de Donatello, lui fut moins accueillante encore que Ferrare. Poussa-t-il jusqu'à Venise ? En tout cas, c'est à ce moment, croyons-nous, qu'il exécuta la médaille du doge Barbarigo, peut-être même celle du poète vénitien Antonio Vinciguerra.

Mais ces travaux ne suffisaient pas à assurer sa vie. Les Vénitiens armaient pour chasser Charles VIII d'Italie : dès 1494, ils avaient confié le commandement de leurs troupes à Jean-François II, marquis de Mantoue. Sperandio se souvint alors qu'il était ingénieur militaire et

1. A. Gatti, *La Fabbrica di San Petronio.* Bologne, 1889. Document, n° 122.

2. Tous les documents ferrarais publiés où est nommé un « Sperandio de Mantoue » peuvent s'appliquer soit à Sperandio di Bartolomeo Savelli, soit à ce Niccolò di Sperandio, qui me semble devoir être considéré comme le fils aîné du médailleur.

3. Venturi, qui a publié ce document (*Arch. st.,* 1888, p. 388-389, note 4, 4e doc.), où l'artiste est appelé Sperandio de Mantoue, veut qu'il s'y agisse de Sperandio da Campo, et c'est de ce seul texte qu'il semble déduire que ce dernier était mantouan.

Mantouan. Bien des années avant, il avait fondu la médaille de François de Gonzague, cardinal et évêque de Mantoue, mort en 1483; le cardinal avait alors pour coadjuteur son frère Louis, qui lui succéda comme évêque de Mantoue : c'est à lui que Sperandio s'adressa pour être présenté à Jean-François II. Nous possédons encore la lettre que Louis écrivit le 11 février 1495, de Quingentola, à son neveu Jean-François II, marquis de Mantoue, pour lui recommander « maître Sperandio », *huomo copiosissimo de virtute,* fidèle serviteur du défunt cardinal, et qui, désireux de mourir dans sa patrie et au service de ses princes, demandait un emploi où il pût montrer ses talents, notamment comme fondeur de canons, « in lo exercitio di artillarie aut di fabricare et architectura ». Il ressort des termes de cette lettre que Sperandio comptait plus alors sur son savoir d'ingénieur militaire que sur son génie d'artiste. D'ailleurs, Jean-François II allait être nommé le 27 juin généralissime de toutes les troupes unies contre les Français, et, le 6 juillet, il tentait, à la tête de 40.000 hommes, de cerner les 9.000 soldats de Charles VIII : Charles VIII lui tua près de 3.000 hommes et passa. C'est cette journée que les Français appelèrent la victoire de Fornoue et les Italiens la victoire du Taro et qui ne fut, au demeurant, une défaite pour personne. Nous ignorons si Sperandio participa comme fondeur de canons ou architecte militaire à la préparation de la lutte. Mais nous savons qu'il participa à la glorification du généralissime italien : tandis que Mantegna peignait sa fameuse *Madone de la Victoire* que les vicissitudes de l'histoire ont amenée au Louvre, Sperandio modelait et fondait la médaille du vainqueur, qui relevait, par sa hâte à célébrer son triomphe, ce que son succès avait eu d'illusoire et de douteux. Cette médaille est d'ailleurs l'une des plus belles de l'artiste : Sperandio, septuagénaire, retrouvait toute la fougue de sa jeunesse pour imprimer à la physionomie du condottière une vie impérieuse et un sauvage dédain.

L'histoire de Sperandio finit avec cette œuvre. Sans doute mourut-il d'ailleurs, à peu de temps de là. Mais nous ignorons tout de sa fin : le pauvre artiste errant, qui, plus d'une fois dans sa vie, avait mendié son pain, se serait moins étonné de ce silence de l'histoire sur sa dernière heure, que de notre souci de rechercher sa trace et d'évoquer pieusement son souvenir.

II

Ce que nous savons de la vie de Sperandio et de son médiocre destin explique la pauvreté de son œuvre de sculpteur. Sculpteur pourtant, il le fut avant tout. La sculpture fut son art d'élection, son

ambition, sa gloire. Lorsqu'il crut toucher au succès, — à l'époque où les Manfredi l'appelèrent à Faënza, — c'est à ses mérites de sculpteur qu'il dut l'honneur de ce choix. Après les multiples déboires de son séjour à Faënza, — isolé des maîtres qui l'y avaient appelé et que chassait la populace, sans protecteur et sans travail, sa propre maison mise au pillage, — il se sauve à Bologne, et, dans cette cité riche et intellectuelle, c'est encore son talent de sculpteur qu'il apporte : et c'est à Bologne qu'aujourd'hui nous mesurons le mieux ce talent.

En effet, la seule œuvre importante qui nous reste de Sperandio, la seule grande œuvre peut-être qu'il ait eu l'occasion de concevoir et d'achever, fut ce tombeau du pape Alexandre V qui s'abrite dans une chapelle de l'église San Francesco de Bologne. La façade de « la Santa », exécutée vers le même temps, occupe sans doute une surface plus vaste encore, mais c'est là de la sculpture uniquement décorative. Si j'ajoute à ces deux grandes œuvres cette *Annonciation* que j'ai mentionnée, médiocre bas relief de terre-cuite conservé dans la cathédrale de Faënza, puis un bas-relief du Louvre, buste en marbre d'un prince d'Este signé OPVS SPERANDEI, et enfin une grande plaquette de bronze (presque un petit bas-relief), figurant la *Flagellation*, et portant la même signature, j'aurai énuméré toutes les œuvres de sculpture dont l'attribution à Sperandio n'est pas contestable.

On lui a attribué encore divers travaux de décoration, à Bologne, une Madone conservée au South-Kensington Museum et provenant des environs de Faënza, une statuette équestre en bronze, au Louvre, et toute une série de bustes : celui d'Andrea Barbazzi (chapelle Barbazzi, à San Petronio de Bologne), le prétendu buste de Nicolas Sanuti (Musée de Berlin), celui de Jean II Bentivoglio de la collection Orloff, un buste d'inconnu de la collection Lazzaroni, à Paris, et, dans la collection de M. Gustave Dreyfus, un buste en bas-relief qui représenterait, selon A. Venturi, Éléonore d'Este. Pour être complet, il faut mentionner encore une *Vierge avec l'Enfant-Jésus*, en calcaire peint, du Musée de Berlin, groupe à mi-corps soutenu par des têtes d'anges ailées, et un autre groupe analogue, en relief, que Bode a vu à Florence : Bode attribue ces deux groupes à Sperandio. Toutes ces attributions sont discutables : d'ailleurs elles manquent de base solide. Les deux Madones de Berlin et de Florence se ressemblent entre elles : elles ont la même expression timide, les mêmes paupières baissées, les mêmes mains aux doigts très allongés ; mais leur ressemblance avec la Vierge du tombeau d'Alexandre V ne me frappe pas comme elle frappe Bode. Sauf le geste de l'Enfant pour saisir le voile de sa mère, qu'on retrouve à la fois dans le groupe de Berlin et dans le groupe de Bologne, je ne vois que peu d'analogies entre l'œuvre de Sperandio et ces œuvres anonymes : la Vierge de Bologne





SPERANDIO.

Médaille de Carlo Grati.

n'a pas ces doigts longs si caractéristiques dans les deux autres sculptures; ces doigts longs et fragiles, ces doigts florentins, me feraient plutôt songer — comme du reste l'expression alanguie des deux Madones et la vivacité réaliste de l'Enfant, et même les têtes d'anges qui enguirlandent ces deux bustes, — à ces imitateurs trop mièvres d'Andrea della Robbia, si nombreux dans la Florence du *quattrocento* finissant.

Au sujet des bustes attribués à Sperandio, une extrême réserve s'impose : aucun de ces bustes ne lui étant attribué par un document, quel élément de comparaison possédons-nous? Aucun! les médailles diffèrent trop des bustes en ronde bosse pour être d'un réel secours. Venturi et Mackowsky se sont efforcés de prouver qu'un buste, provenant de Bologne, acheté vers 1897 par le Musée de Berlin, représente Niccolò Sanuti dont nous savons que le palais, à Bologne, était orné de son buste en terre cuite par Sperandio. Mais, outre que Venturi lui-même n'ose affirmer l'identité des deux bustes, il suffit de comparer la médaille de Sperandio avec la terre cuite de Berlin : le style correct, sage et calme de cette terre cuite s'éloigne sensiblement du style lâché, mais expressif — et presque caricatural, — de la médaille; et quant à la ressemblance des deux visages, elle me paraît insoutenable, en sorte que, s'il n'est pas impossible que le buste du Musée de Berlin soit de Sperandio, j'estime certain qu'il ne représente pas Niccolò Sanuti.

Les autres attributions de bustes à Sperandio restent donc au moins aussi hypothétiques, puisque, à cet égard, le sentiment seul guide le jugement. L'*Andrea Barbazzi* de San Petronio de Bologne [1] semble bien modelé avec cette facilité dont Sperandio abusait quelquefois. Le *Jean II Bentivoglio* de la collection Orloff est peut-être de tous ces bustes celui qui rappelle le plus l'art mouvementé du médailleur, et la comparaison de ce portrait de terre cuite avec les médailles de Jean II Bentivoglio, signées par Sperandio, confirme cette impression première. Quant aux autres attributions que j'ai signalées, je crois toute démonstration pour ou contre hasardeuse, sinon impossible [2]. Si je rappelle, en outre, qu'on attribuait jadis au même maître l'admirable buste en bronze de Mantegna qui couronne son tombeau dans la cathédrale de Mantoue, ce n'est que pour mémoire, puisque personne ne soutient plus cette attribution : le buste de Mantegna fut sans doute exécuté par Gian Marco Cavalli, plusieurs années après la mort de Sperandio.

Enfin, la curieuse statuette équestre du Louvre, d'un style brutal et incorrect, où l'on a voulu voir un portrait de Jean-François de Gonzague, bien qu'elle rappelle certains des défauts de Sperandio, ne peut

1. F. Malaguzzi Valeri, *Contributo alla storia della scultura a Bologna nel quattrocento* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1899, p. 279 et 599).
2. Le buste de la collection Lazzaroni est reproduit dans *l'Arte*, 1904, p. 474.

pas être de sa main : le bras droit et la tête sont trop grossièrement rajustés, le visage est trop dissemblable de celui de Jean-François sur sa médaille, l'armure trop différente de celles que Sperandio se plaisait à figurer; et, si cette œuvre est puissante, elle manque de ce mouvement désordonné qui caractérise tout ce qu'il a fait. J'en reparlerai, d'ailleurs, à propos des médailles de Jean-François et des Bentivoglio.

Le terrain ainsi déblayé, il ne reste en face de nous que les cinq œuvres importantes énumérées plus haut, et la Madone de Londres. L'une seule des cinq est antérieure à l'année 1477, et c'est le bas-relief de marbre du Louvre[1]. Ce buste, d'un faire un peu sommaire, mais très vivant, porte la signature du maître : [O]PUS SPERANDEI. Quoique cette signature soit gravée en creux sur le bord inférieur du marbre, l'authenticité en est indiscutable : l'état de la pierre, qui a souffert quelques mutilations, l'atteste suffisamment; l'inscription est ancienne, sans aucune contestation possible, et, étant ancienne, elle est nécessairement authentique, car il n'y a pas un bien grand nombre d'années que le nom de Sperandio ajouté sur une sculpture en puisse accroître la valeur. Les conservateurs du Musée qui achetèrent ce relief se sont demandé si cette inscription ne signifiait pas simplement que ce marbre avait été sculpté d'après une médaille de Sperandio : ce doute — dont la trace subsiste encore sur l'étiquette du bas-relief — provient de ce qu'avant les travaux de Venturi, en 1887, les sculptures de Sperandio étaient ignorées : ce maître n'était plus connu que pour ses médailles. La même étiquette désigne encore sous le nom de Jean II Bentivoglio le prince en armure figuré là : M. Mackowsky a déjà réformé cette erreur d'iconographie. Si l'armure de Jean Bentivoglio, sur l'une des médailles que Sperandio a fondues en son honneur, est presque identique à l'armure du personnage sculpté sur ce marbre, les deux effigies diffèrent tout à fait. M. Mackowsky a vu juste lorsqu'il a reconnu Hercule d'Este dans ce bas relief : l'extrémité du nez, légèrement mutilée, amoindrit la ressemblance. Mais que l'on compare ce profil avec celui du même prince, affronté à sa femme, Béatrice d'Aragon, sur une médaille-plaquette signée de Sperandio, non seulement l'analogie des deux profils frappera tout observateur — quoique l'artiste ait donné au même prince une physionomie plus farouche là où il l'a figuré en armure; — mais, en outre, on remarquera que sur les deux monuments la chevelure et la coiffure ont été dessinées d'une façon identique : coiffés d'une toque légère, les cheveux retombent sur la nuque et le cou, se recourbent doucement à l'extrémité et tout en frôlant l'oreille, la laissent à demi découverte.

Il y a beaucoup de décision dans cette sculpture : avec quelques

1. Mackowsky, *loc. cit.;* A. Venturi, *l'Arte*, 1904, p. 470.



traits seulement, l'artiste a su donner à ce visage de la vie, de l'énergie et une sorte d'âpreté réfléchie. La bouche n'est faite que d'un trait, mais si hardi, qu'il la rend expressive. Le menton et les paupières — dont le plissement suffit à animer la prunelle nue — sont indiquées aussi avec une robuste vérité. L'armure même est très heureusement sculptée; et, d'autre part, l'artiste a adroitement fait déborder le bonnet du prince du cadre de marbre où son effigie se détache.

Toutefois, malgré ces qualités de portraitiste et cette entente de la mise en cadre, la valeur proprement sculpturale du bas-relief est assez faible : le modelé en est rapide et les plans insuffisamment établis. Le visage est *silhouetté* sur un fond de marbre plus que modelé. C'est là un défaut que l'on retrouve souvent dans les œuvres des décorateurs de l'Italie du nord, comme les Mantegazza, qui, d'ailleurs, taillent le marbre avec une méthode plus expéditive encore. Rien d'étonnant à cela : Sperandio, en sculptant ce portrait, n'a voulu faire qu'une œuvre décorative. Vu à distance, ce buste produit un effet très franc et très caractéristique. L'artiste ne prétendait à rien de plus[1].

D'ailleurs, il était peu familiarisé avec le marbre : il était modeleur plus que sculpteur. Ses œuvres principales sont des monuments de terre cuite. Du bas-relief de la cathédrale de Faënza qui figure *l'Annonciation*[2], il n'y a rien à dire qui puisse relever sa gloire : c'est une œuvre hâtive, banale, lourde, sans distinction et sans charme. Mais le tombeau du pape Alexandre V mérite plus d'attention; conservé aujourd'hui dans l'église San Francesco de Bologne, il a subi bien des vicissitudes : c'est longtemps après la mort de ce pape († 1410), fondateur de l'église, que le monument fut élevé. Vasari l'a attribué à Niccolò di Piero d'Arezzo, mais ce n'est là qu'une des mille erreurs qu'il a gratuitement commises. Un document signalé par Oretti et publié par Rubbiani tranche toute difficulté à ce sujet : le 3 octobre 1482, Fra Iacomo del Pellegrino payait à Sperandio tout ce qui lui restait dû par le couvent des frères mineurs de San Francesco pour la sépulture du pape Alexandre. Cette sépulture fut déplacée et sans doute remaniée en 1588, lorsque l'on reconstruisit le mur auquel elle était adossée. Puis, sous Napoléon, elle fut enlevée de San Francesco et transportée à la Chartreuse de Bologne, où elle resta jusqu'en 1837 en morceaux épars. En 1837, on restaura le monument; mais des fragments en manquaient et l'on n'avait d'autre guide, dans la reconstitution de l'ensemble, qu'une gravure peu fidèle, dans Ciaconius. Enfin,

1. Nous savons, comme je l'ai dit, que Sperandio avait sculpté et peint des portraits d'Hercule d'Este pour les portes du *Barco*. Ce bas-relief vient-il du *Barco*? et le marbre en était-il primitivement peint? On peut se poser ces questions, mais elles demeurent insolubles.

2. Cf. *L'Arte*, 1898, p. 374, fig. p. 375.

il y a une vingtaine d'années, le tombeau fut rapporté à San Francesco et reconstruit par Rubbiani : la couleur dont la terre cuite était revêtue à l'origine a disparu ; les sculptures ont dû être grattées et regrattées ; enfin, le monument n'est ni complet ni reconstruit tout à fait sans doute comme l'avait conçu Sperandio.

Il se compose d'une base, ornée de pilastres qui flanquent deux niches, où sont placés des anges appuyés sur des écussons et portant des cornes d'abondance. Sur cette base repose un sarcophage qui a été refait La statue gisante du pape surplombe assez disgracieusement ce sarcophage, et, au-dessus, appuyées au mur, trois statuettes, que séparent des tritons ailés au corps terminé en volutes d'acanthes, se dressent sur des consoles : elles représentent la Vierge tenant l'Enfant Jésus, saint François et saint Antoine de Padoue.

Les éléments architectoniques de cette sépulture n'ont rien que de banal à la date où elle fut faite. Les anges qui sont placés dans les niches de la base ont, dit Venturi, « des têtes lourdes, modelées avec un sentiment presque enfantin de la forme, des mains grossières, le corps comme disloqué, les draperies fagotées et rentrant, dirait-on, dans les membres. » Si sévère que soit cette appréciation, il faut, en considérant ces reliefs, remarquer dans la disposition de la chevelure, dans le geste du bras qui tient la corne d'abondance, dans le léger déhanchement du corps et les cassures des étoffes, le reflet de cette grâce malgré tout séduisante dont l'art de Ferrare, au milieu du xve siècle, garda le secret, et qui se mélange d'une façon si savoureuse avec ce goût des physionomies âpres et presque grimaçantes qu'on retrouve tout au long des fresques du palais Schifanoja. On sait, du reste, que le goût ferrarais procédait en cela du goût padouan : toute l'école de Squarcione posséda à l'origine ce même caractère.

De la statue du gisant, qui est sans prétention iconographique, il n'y a rien à dire : c'est une improvisation faite non sans virtuosité, mais sans grande conscience, imitée, semble-t-il, de la statue funéraire d'Antongaleazzo di Giovanni I Bentivoglio, dans le chœur de San Giacomo Maggiore, à Bologne. Les statuettes qui couronnent le monument ont une importance toute autre : autant le reste de la sépulture est banal, autant ces figures sont volontairement expressives. Des deux saints franciscains, l'un, hâve et maigre, les bras timidement serrés au corps, le visage humble, est l'image de l'ascétisme ; l'autre, les yeux au ciel, les mains levées, le corps renversé, est l'image de l'extase. Quant à la Vierge, noblement drapée, et dont le visage si pensif et si triste se penche avec tendresse contre l'enfant qu'elle porte, elle est émouvante et presque belle, dans sa grâce réfléchie et douloureuse. Et l'Enfant Jésus, qui s'accroche d'un geste si naturel au voile de sa mère, est

figuré avec un réalisme très juste, mais aimable et spirituel en même temps. D'où vient donc la grande distance d'art qui sépare ces trois statues du reste du monument ? Sans doute, les médailles de Sperandio nous disent assez qu'il n'y eut pas d'artiste plus inégal. Mais une influence précise ne détermina-t-elle pas chez l'artiste un regain d'inspiration quand, après avoir achevé la partie décorative de son œuvre, il créa ces statuettes tout animées d'esprit religieux ? Je le crois, et je crois qu'à cette influence on peut donner un nom : c'est l'étude des œuvres de Jacopo della Quercia qui rendit à Sperandio cet enthousiasme et cette ferveur, sans quoi il n'est pas d'art véritable.

Sperandio connaissait déjà la Madone de Jacopo della Quercia que possède la cathédrale de Ferrare. Mais à Bologne les sculptures du portail de San Petronio rayonnaient avec une bien autre supériorité. Avec l'*arca* de saint Dominique, c'étaient les seules sculptures vraiment importantes que possédât Bologne. Sans doute, dans la majesté pensive ou tragique des créations du maître siennois, il y avait une beauté lyrique qui devait rester à jamais fermée à l'âme plébéienne de Sperandio. Au contact de ces œuvres, Sperandio prit surtout le goût des vastes flots de draperies lourdes et se légitima à lui-même ce faire lâche de toutes ses œuvres qu'il croyait peut-être analogue à la manière large de Jacopo della Quercia. Mais, malgré tout, la gravité religieuse de la Madone et des deux saints du tombeau d'Alexandre V rappelle la gravité triste, et plus réfléchie encore, de la Madone assise du portail de San Petronio, ou de celle qui couronne le tombeau d'Antongaleazzo Bentivoglio, à San Giacomo Maggiore. Si l'on ajoute à cette influence, plus intérieure du reste et psychologique que plastique, le ressouvenir (sensible dans les deux figures de saints) du goût ferrarais et, en particulier, du style âpre de Cosimo Tura, et si l'on note encore dans ce monument un certain archaïsme banal, qui rappelle celui des Massegne, dont Bologne possédait quelques œuvres, on aura implicitement constaté que l'art de Sperandio contient bien peu d'éléments originaux. Comme statuaire, il n'apportait pas une note nouvelle à l'art du *quattrocento* : il en répétait les plus vieilles leçons avec moins de conviction que de facilité.

J'ai mentionné plus haut que M. Bode a attribué à Sperandio, pour sa ressemblance avec la pensive Madone du tombeau d'Alexandre V, une Vierge assise caressant l'Enfant Jésus, qui est conservée au South Kensington Museum[1]. Ce monument de terre cuite provient des environs de Faënza : il aurait donc été modelé en 1478. Il est certain que le visage songeur, et d'ailleurs assez lourd de cette Vierge, ses mains sans finesse et dont le geste a quelque chose de populaire, l'expression

1. W. Bode, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1902, p. 77-78, fig. p. 79.

maussade enfin de l'enfant, dont toute la figure est ébauchée plus que finie, et jusqu'aux rosaces qui décorent le trône, rappellent beaucoup le style de Sperandio. L'œuvre, toutefois, qui n'est pas sans un certain charme triste, manque de caractère, en sorte qu'il est difficile de la donner à Sperandio avec certitude.

La porte de l'église Sainte-Catherine, que les terres cuites de Sperandio ornent toujours [1], est une œuvre de pure décoration et non plus de sculpture. C'est là, sans doute, ce qui a permis à Sperandio d'y déployer sa facilité avec plus de bonheur que dans le tombeau d'Alexandre V. Cette œuvre n'est cependant pas d'une importance considérable. Néanmoins, pour en mesurer le mérite, il faut ne pas oublier que le renouveau de formes, de motifs ornementaux et architectoniques, de style et d'élégance que le *quattrocento* vit éclore à Florence et ensuite dans toute l'Italie, ne s'était encore fait sentir à Bologne, en 1480, que par des essais isolés et timides. Le palais Tartagni, dont la construction avait commencé vers 1473, était encore une œuvre gothique. Donc, la conception de ce portail de terre cuite, décoré tout entier dans le style aimable et fleuri de la Renaissance italienne, était à Bologne une réelle nouveauté. Si cet ensemble, composé de pilastres disposés sur trois plans, d'un entablement et d'un fronton arrondi orné d'une coquille, nous paraît aujourd'hui presque banal, c'est que les Florentins et les *comacini* de la fin du xve siècle en ont multiplié à l'infini les variantes. Ces vases, ces acanthes, ces volutes, ces griffons, ces génies ailés dressés sur des coquilles, tenant des écussons et portant avec insouciance de hautes floraisons décoratives, ces tritons ailés qui paraient déjà le tombeau d'Alexandre V et que nous retrouvons ici sur les chapiteaux des pilastres, les masques et les têtes d'ange de l'entablement, les oves, les guirlandes serrées et les fleurons qui enrichissent le fronton, — cette flore et cette faune de l'architecture ornementale du *quattrocento* se sont surtout développées, reproduites et multipliées après 1480, alors que des familles entières, — comme les Gaggini de Bissone, — portaient des lacs lombards jusqu'en Sicile, jusqu'en Espagne, jusqu'au nord de la France, ces fantaisies savantes où la grâce italienne, luxuriante et souriante, embellit les souvenirs de l'art antique. Toutefois, Sperandio n'avait pas inventé ce style dont il inaugurait le règne à Bologne : c'est peu après 1430 que Donatello, à son retour de Rome, l'avait introduit autour de ses bas-reliefs exquis ou tourmentés, et il s'affirme — avec quelle délicatesse et quel éclat charmant ! — dans le cadre de la divine *Annonciation* de Santa Croce. Luca della Robbia avait donné à ce même

1. Cette façade a été restaurée il y a peu d'années : Alfonso Rubbiani a rendu compte de ce travail dans la *Rassegna d'arte,* 1905, n° 10, p. 153.



style la gloire de ses belles couleurs émaillées. Si le triomphe de cet art, où des éléments purement antiques composaient des harmonies si nouvelles, fut plus lent au nord des Apennins, nous le voyons cependant embellir, en 1476, la délicieuse façade blanche, bleue et dorée, du palais du Conseil construit à Vérone par Fra Giocondo. Néanmoins, la plupart des chefs-d'œuvre de ce style, dans l'Italie du nord, — où d'ailleurs le goût est plus luxuriant qu'en Toscane, — sont postérieurs à l'œuvre de Sperandio : par exemple, la cour du palais des Doges à Venise, par le Rizzo, le palais Stanga de Crémone, les parties les plus riches de la Chartreuse de Pavie, etc. Où donc Sperandio — si peu novateur, en somme, — avait-il pris le goût de cette ornementation, dont Mantoue, Ferrare ou Faënza, ne lui fournissaient guère de modèle ? Ce sont les peintres qui, plus que les architectes, lui en auront donné l'idée. Le dessin avait popularisé le décor florentin, la gravure en allait répandre la mode dans toute l'Europe, et les peintres de l'école de Squarcione avaient déjà introduit, dans les villes vénitiennes, lombardes et romagnoles, ces architectures Renaissance si riches et si harmonieuses, quand Sperandio imagina de réaliser, dans un portail en terre cuite, l'un de ces décors fantaisistes que Mantegna et Crivelli, Melozzo et Francesco Cossa, avaient pris l'habitude de construire du bout de leurs pinceaux dans les perspectives illusoires de leurs fresques et de leurs retables.

Cet essai demeura isolé dans la carrière de Sperandio, puisqu'il ne le renouvela plus que dans quelques frises faites au pochoir[1]. Mais cet essai imposa au goût bolonais le style décoratif et architectural que Sperandio avait inauguré, et lorsqu'en 1481 Niccolò Sanuti se fit construire un palais (aujourd'hui palais Bevilacqua), s'il confia peut-être à Sperandio la frise de terre cuite du *cortile* et s'il lui fit faire son buste, comme il lui avait fait faire sa médaille, il commanda à un autre artiste les décorations les plus raffinées, celles du portail et des fenêtres. Gaspare Nadi, à qui on a attribué le palais, n'en fut guère que l'*entrepreneur*. Malaguzzi Valeri[2] et, à sa suite, Ludwig Weber, ont reconnu dans le portail, les fenêtres et le puits du *cortile*, le style du tombeau de Tartagni, par Francesco di Simone : mais cette attribution reste une conjecture. Un seul fait est certain : c'est que la *mode* apportée à Bologne par Sperandio profita à d'autres qu'à lui. Onofrio di Vincenzo et Francesco di Simone, d'ailleurs florentin, reprirent les mêmes thèmes avec plus d'élégance et le firent oublier : ainsi s'explique que cinq ou six ans après avoir achevé le portail de *la Santa*, Sperandio fût devenu un indigent à qui la cité faisait l'aumône.

Je crois même que les jolis satyres soutenant des médaillons romains

1. Et qui, du reste, ne lui sont attribuées qu'avec quelque incertitude. V. ci-dessus.
2. Malaguzzi Valeri, *l'Architettura a Bologna nel Rinascimento* ; L. Weber, *Bologna*.

encadrés dans des coquilles, qui ornent la frise du portique de San Giacomo Maggiore et que j'ai cités plus haut, doivent être attribués à Onofrio plutôt qu'à Sperandio, comme Malaguzzi Valeri l'a jugé d'abord[1] ; en sorte que la seule sculpture de Sperandio qui nous reste à examiner est cette grande plaquette signée qui figure *la Flagellation* ($0^m17 \times 0^m125$).

La signature en est gravée en creux, sur le bord supérieur, dans l'exemplaire qui appartient au Cabinet des Médailles et qui provient du legs Crignon de Montigny. M. Gustave Dreyfus possède une réplique d'où la signature est absente. L'authenticité de la signature, OPVS SPERANDEI, est cependant certaine : Sperandio se retrouve là avec tous ses défauts et toutes ses qualités, ses incorrections et son goût décoratif, ses lourdeurs et sa verve pathétique. D'ailleurs, à défaut de signature, certaines particularités suffiraient à attester que l'œuvre est de la main de Sperandio : la scène est encadrée entre deux pilastres parés de rosaces et de coquilles réunies par des guirlandes, et couronnés de chapiteaux composites; or, ces chapiteaux sont du même modèle exactement que ceux qui, dans la porte de la *Santa*, surmontent les pilastres du second plan (modèle créé par Sperandio); les coquilles d'autre part sont fréquentes dans ces compositions décoratives, et quant aux rosaces naïves qui chargent les pilastres de la *Flagellation*, on les retrouve identiques dans les chapiteaux de la porte et elles y décorent aussi les bases et le sommet du fronton. Enfin, dans la morne figure du Christ attaché à la colonne, dans les rudes visages, les mains épaisses, les jambes et les pieds indiqués d'une façon hâtive et si particulière, dans le vêtement aussi des deux bourreaux du premier plan, et notamment dans la draperie très conventionnellement chiffonnée du bourreau de gauche, qui, vu de face, gesticule avec une violence plus affectée que réelle, ne retrouve-t-on pas la touche, la manière, le style de Sperandio, tels que nous les révèlent ses médailles aussi bien que ses reliefs du tombeau de San Francesco. Les anges qui, dans cette sépulture, se tiennent dans les niches de la base, ont le masque grossier et la draperie bizarre de l'un des bourreaux du Christ. Aux revers des médailles de Floriano Dolfi, de Virgilio Malvezzi, de Guido Pepoli, de Jacopo Trotti, nous retrouvons cette façon si spéciale et si rude de dessiner et d'ébaucher les jambes nues, les pieds et les mains; enfin, le bourreau du second plan, qui dans la *Flagellation* saisit brutalement le bras du Christ, porte de bizarres chaussures d'étoffe qui laissent sortir les doigts de pied : or, c'est là une particularité de costume qu'on retrouve exactement pareille aux revers de plusieurs médailles de Sperandio, — celles de Guido Pepoli, de Prisciano et d'Alessandro

1. *Archivio storico dell'arte*, 1894, p. 331-333, et *l'Architettura a Bologna*, p. 95 et pl. VIII.





SPERANDIO. — LA FLAGELLATION.

Plaquette de bronze (Cabinet des Médailles de Paris).

Tartagni. De telles coïncidences en de tels détails achèvent, s'il en est besoin, de démontrer presque matériellement que l'attribution de cette plaquette à Sperandio est hors de doute, malgré l'absence de signature sur certains exemplaires. Mais, du reste, ne suffit-il pas d'un coup d'œil, à quiconque s'est familiarisé avec les médailles de Sperandio, pour retrouver sur cette large plaquette son style, ses qualités, ses défauts? Nulle œuvre de lui, même, ne résume mieux ce caractère contradictoire, qui est la marque de son talent : une saveur âpre mais attirante dans l'ensemble, tandis qu'à l'analyse tout y semble fuir la louange. Cette composition est heurtée, les figures sont du dessin le plus incorrect, les physionomies sans beauté, sans noblesse, les gestes outrés, et contortionnés au lieu d'être animés d'un mouvement juste ou d'un pathétique vrai; la touche même et le modelé sentent l'improvisation sans concience. Et toutefois, dans ce bas-relief aux reflets d'or sombre, nous retrouvons de la vie, un souffle passionné et jusqu'à du charme curieusement mêlé d'amertume. Nous touchons là, en effet, à ce que Sperandio a mis inconsciemment dans son œuvre, à la vertu secrète de son talent où survit, où persiste un reflet de son temps. On analyse ses défauts : ce souffle du *quattrocento* italien qui passe dans son œuvre, on le sent et on ne l'analyse point.

C'est là cependant le mérite le plus essentiel de ses rares sculptures, et qui vaut qu'on s'y arrête. Il ne faut pas comparer Sperandio à Donatello ou à Pisanello. De même, si, à Bologne, nous venons d'étudier l'œuvre douloureuse et hautaine de Jacopo della Quercia, le tombeau d'Alexandre V ou la *Flagellation* nous rebuteront aussitôt. Mais si, échappant un moment à la réalité présente qui nous entoure, nous cherchons le contact des bas-reliefs qu'a sculptés ce pauvre artiste errant, nous savons gré à Sperandio de nous donner une impression juste et frappante du siècle ardent où il vécut, souffrit et improvisa.

III

A le juger d'après ses médailles, Sperandio est un impulsif. Aucun artiste ne travaille moins que lui dans le calme et la réflexion. Ce médailleur, le plus fécond du xve siècle, a, moins que tout autre en son temps, ces qualités de conscience, de précision et de mesure que la médaille requiert. Il est hâtif, inélégant, incorrect, obscur. C'est avec fièvre qu'il modèle l'œuvre qui réclame le plus de délicatesse et de patience ; et là où d'autres emploient un style pur jusqu'à la froideur, il use d'une éloquence verbeuse, vulgaire et ampoulée.

Ces défauts devraient, semble-t-il, rendre son œuvre antipathique :

et cependant son œuvre a survécu à cinq siècles! Entre l'œuvre souple, complexe et suggestive de Pisanello, et l'œuvre décorative et précieuse des médailleurs du XVIe siècle, la lourdeur et l'incorrection de Sperandio devraient nous heurter jusqu'à nous rendre injustes à son égard : et, cependant, c'est le contraire qui arrive. Nous voyons Gœthe pousser la partialité en faveur de Sperandio, jusqu'à préférer sa verve à la distinction de Pisanello, et nous voyons les amateurs d'aujourd'hui payer plus cher les bons exemplaires des médailles de Sperandio, que les médailles de n'importe lequel de ses contemporains. Quelle vertu vaut ainsi à Sperandio d'être racheté de tous ses défauts? C'en est une qu'atteignent bien peu d'artistes, même parmi les plus raffinés : il possède le secret de la vie. Il anime ce qu'il touche. Sans doute il lui arrive de travailler avec ennui, ou de vouloir être élégant et subtil, et il perd alors jusqu'à cette vivacité. Mais, le plus souvent, il répand dans ses œuvres son entrain et sa faconde. C'est un méridional, bavard et comédien : mais il fait vivre ses personnages. Il joue avec eux le drame héroï-comique ou tragique. Il crée aussi bien des princes que des marchands, des docteurs ès lois que des poètes. Il fait au moine un visage d'ascète, au cardinal une physionomie de diplomate, au condottière, un regard de héros courroucé. Si donc il ne nous séduit pas, il nous amuse, et l'art le plus froid est devenu, sous ses doigts, le plus animé, le plus parlant. Il n'a pas connu d'ambition bien haute, il n'a pas prétendu pénétrer bien loin dans la connaissance de l'homme, et pourtant, il nous a laissé, dans la suite de ses médailles, une sorte de comédie humaine, très diverse et très vivante : c'est par là que, dans l'histoire de son temps, il est unique et a mérité de devenir immortel.

Mais sa verve improvisatrice, très personnelle et en même temps soumise à toutes les influences, sa spontanéité hâtive, sa fantaisie irréfléchie, ont soustrait son talent à toutes les règles qui généralement dirigent l'évolution d'un artiste. Il est tout imagination : rien d'intellectuel n'entre dans son œuvre; son imagination dévore sa sensibilité et sa raison. Aussi, son œuvre déconcerte l'analyse. Il n'a daté que cinq de ses médailles, et lorsqu'on tente de dater les autres d'après leur style, on s'aperçoit vite que le style de Sperandio n'a suivi aucune évolution logique. De sa première médaille à sa dernière, il n'y a eu ni progrès ni changement profond, car il est à la fois le plus inégal et le plus personnel des artistes : il est bon ou mauvais, selon son humeur; mais ni les leçons, ni l'exemple de personne, n'ont modifié sérieusement sa manière, et le travail, la réflexion, la patience moins encore. Il a imité Pisanello, Matteo de' Pasti, Lysippe, et, chez lui, l'imitation va parfois jusqu'au plagiat; mais partout où il a cru imiter, il a laissé, plus voyante que l'imitation, sa marque personnelle. Aussi décourage-t-il

celui qui tente de retracer sa carrière : car, devant tout à ses dons et rien à l'étude, il a vécu comme ces artistes dont l'enfance présage le plus brillant avenir, et qui, s'ils arrivent à la vieillesse, n'atteignent cependant jamais la maturité.

J'essaierai, malgré tout, de définir ses qualités essentielles et de noter les influences qu'il a subies. Quant à l'influence qu'il a exercée, je la crois extrêmement mince. Quelques médailles anonymes ont été faites dans sa manière fruste. Mais, au nord des Apennins, dans la région où il a passé sa vie, entre Ferrare, Bologne et Mantoue, il achève une tradition et n'en crée aucune. Cristoforo Geremia a imposé aux médailleurs mantouans, et même à ceux de Milan et de Venise, un style d'orfèvre, élégant, minutieux et précis : et c'est à côté de Sperandio que cette vivace école de médailleurs, issue de Cristoforo Geremia, a travaillé et donné à l'art de la médaille la forme qu'elle devait garder jusqu'à la fin du XVI[e] siècle. Sperandio, lui, resta isolé au milieu de tous ces médailleurs précieux qui furent ses contemporains, et personne après lui ne recueillit son héritage. A Florence, il est vrai, les médailleurs qui se rattachent à Niccolò Fiorentino ne sont pas sans affinité avec lui; mais c'est parce qu'ils empruntent aux mêmes modèles et puisent aux mêmes sources. Les médailleurs florentins et Sperandio furent des contemporains, qui, à vrai dire, ne se ressemblèrent que par leur goût d'une touche large, presque fruste; mais la grâce, et aussi un réalisme sévère, persistent dans les œuvres les plus largement modelées de Niccolò Fiorentino et de ses élèves. Sperandio, au contraire, resta toujours insoucieux de la délicatesse et ne se défendit jamais, d'autre part, de mêler beaucoup de sa propre fantaisie à la réalité.

Il fut sculpteur avant d'être médailleur, et c'est entre la trentaine et la quarantaine qu'il modela et fondit ses premières médailles. On a de lui une médaille de Jean II Bentivoglio, où ce prince semble extrêmement jeune et qui, d'ailleurs, est traitée dans un style tout à fait sculptural : le relief en est très fort, le modelé large et simple; le revers montre seulement deux *putti* (d'un modelé sommaire) qui soutiennent l'écusson à la *scie* des Bentivoglio : c'est un médaillon conçu par un sculpteur, plus qu'une médaille. Tout porte à croire que ce médaillon a été dédié à Jean II à son avènement, en 1462. Ce serait donc là le premier essai de Sperandio dans cet art : ce buste, d'une touche sans finesse mais sûre, et d'une expression bien vivante, ne rappelle directement aucune médaille antérieure; mais les bas-reliefs du même temps sont nombreux dans l'Italie du nord, qui sont traités avec cette franchise très simple et très directe.

Ce premier essai, qui touche encore à la sculpture plus qu'à l'art de

la médaille, conduisit Sperandio à étudier l'œuvre de Pisanello, de Matteo de' Pasti et des médailleurs ferrarais, ses contemporains : Marescotti, Lixignolo, Petrocini. Nous savons, en effet, qu'il était établi à Ferrare, ce qui ne l'empêchait pas de solliciter la faveur de Jean Bentivoglio, dont l'État s'enclavait dans les deux duchés de Borso d'Este. C'est à Ferrare, du reste, que l'art de Pisanello avait eu la vogue la plus rapide. Sperandio, tenté par l'art de la médaille, était naturellement porté à étudier les modèles qui s'offraient à lui de toutes parts.

Aussi, au médaillon sculptural de Jean Bentivoglio, succédèrent de véritables médailles, qui sont conçues à peu près comme les médailles de Marescotti ; elles ont de 8 à 10 centimètres de diamètre, le relief en est assez mince, le revers est allégorique, et la signature y est disposée parallèlement à la tranche, comme dans la plupart des pièces de Pisanello. Ces premières médailles de Sperandio sont celles de Bartolomeo Pendaglia, Francesco Sforza, Lodovico Carbone, Marino Caracciolo et Cesario Contughi.

Bartolomeo Pendaglia, l'homme le plus riche de Ferrare, mourut en 1462 ; en 1452, l'empereur Frédéric III assista à son mariage avec Margherita Costabili et le créa chevalier : on trouve l'avers de cette médaille joint à deux revers différents, dont l'un est daté de 1472 ; mais ce dernier revers est celui de la médaille du Vénitien Pietro Albano ; le véritable revers de la médaille de Pendaglia porte la légende très claire : CAESARIANA LIBERALITAS, allusion au titre que l'empereur lui décerna. Ainsi tout s'accorde pour nous faire dater cette médaille de 1462 ou 1463 : ce fut un hommage que les héritiers de Bartolomeo Pendaglia lui dédièrent après sa mort.

Cette première médaille de Sperandio est l'une des plus correctes de son œuvre : on y remarque moins d'abandon et d'insouciance que dans les pièces du milieu ou de la fin de sa carrière. Sa personnalité, toutefois, s'y manifeste dans la gravité un peu affectée du portrait, et dans le mouvement mal contenu qui anime la figure — pourtant assise — du revers : cette figure, imitée de l'antique, lui fut peut-être inspirée par le revers de la médaille du Colleone, œuvre de Guidizani, si cette médaille est réellement antérieure à 1462 ; mais Sperandio se montre très supérieur à Guidizani, autant par la vérité du dessin et du modelé que par la fantaisie vivante de l'ensemble.

La médaille de Francesco Sforza, mort en 1466, a toujours été considérée comme appartenant à cette période 1462-1466. C'est dans la médaille italienne le premier essai connu de portrait de trois quarts, essai peu heureux du reste. Au revers, Sperandio a figuré un temple, d'une architecture touffue et pompeuse, où il a cherché à faire montre de ses talents d'architecte : des coupoles, imitées des dessins de Bru-

IMP. FORTIER ET MAROTTE



SPERANDIO. — MÉDAILLE DE JEAN II BENTIVOGLIO.



SPERANDIO. — MÉDAILLE DE FRANÇOIS II DE GONZAGUE.

IMP. FORTIER ET MAROTTE

nelleschi, des frontons à volutes et à coquilles, comme Donatello en a imaginés pour couronner ses bas-reliefs[1], et une profusion de frises, de pilastres cannelés, d'arcades, comme en réclamait le goût de l'Italie du nord, composent une harmonie bizarre et tapageuse : la logique de l'architecture cède toute ici à la volonté du plus fantaisiste des architectes.

Les médailles de la même période, — celle du poète Lodovico Carbone, où sa tête nue est ceinte de laurier, et qui doit dater de 1464, quand Pie II lui décerna une couronne d'or; celle de Marino Caracciolo, qui fut envoyé, en 1466, à Ferrare, par Ferdinand d'Aragon; celle de Fra Cesario Contughi, — témoignent de la même facilité; le souvenir de Matteo de' Pasti est sensible dans le revers de la médaille de Caracciolo, où le jeune guerrier, trônant sur un lion, rappelle la déesse assise qui, au revers d'une pièce d'Isotta, soutient une colonne brisée; la médaille de Cesario Contughi rappelle aussi le *Timoteo Maffei* de Matteo de' Pasti, mais aussi les médailles âpres et austères de Marescotti, notamment celle de Fra Paolo Veneziano, au revers de laquelle on voit, comme au revers du *Contughi*, un moine méditant devant une tête de mort. Toutefois, là même où il imite, Sperandio reste original, presque malgré lui : le revers du *Caracciolo* est plus rythmé, plus contourné que le revers de l'*Isotta;* le portrait de Cesario Contughi n'est pas méditatif et recueilli comme celui de Timoteo Maffei : on y sent que Fra Cesario veut parler. Enfin, le sérieux de comédien de Lodovico Carbone et la bonhomie de Marino Caracciolo révèlent le goût même de Sperandio, qui réfrène encore ici son emportement naturel, mais qui, tour à tour superbe et familier, est déjà l'artiste méridional, dont le talent est fait de verve toujours facile et spontanée.

A cette verve, il va s'abandonner de plus en plus. Les portraits modelés, en 1472 ou vers 1472, sont libres de toute imitation, et tous d'une très vivante fantaisie : ce sont ceux de Pietro Albano, de Carlo Quirini, de Pietro Bono Avogario et d'Agostino Buonfrancesco. Tous coiffés d'une toque chiffonnée avec une nonchalance très *artiste*, leurs cheveux répandus sur la nuque et autour du visage, sérieux comme de braves gens qui posent devant le portraitiste, mais dans un instant plaisanteront gaiement, ils nous apparaissent ici, non pas avec la gravité de héros qui confient à la médaille leur immortalité, mais simplement avec l'air de circonstance qui convient lorsqu'on s'amuse à faire faire son portrait.

Les revers sont, eux aussi, plus librement traités, et tout de suite

1. L'église Saint-André de Mantoue, œuvre de Léon-Baptiste Alberti, a aussi certainement inspiré le goût architectural de Sperandio, qui cependant n'en a pas compris la logique, ni la froide et pure harmonie.



la fantaisie de Sperandio court à des bizarreries singulières : les personnages, qui y jouent un rôle allégorique, ont l'air de comédiens montés sur des tréteaux. Le Mercure de la médaille de Pietro Albano, l'Esculape et l'Uranie, si naïvement costumés de celle d'Avogario, le dieu tragi-comique qui, au revers de celle de Buonfrancesco, se dresse sur un dragon, n'entraînent pas notre imagination vers les hauteurs sereines de la poésie symbolique : ils nous divertissent pourtant, par l'emphase naturelle de leurs gestes et leur faconde que rien ne trouble.

Les médailles de Prisciano, de Ruffini et de Tartagni, qui suivirent, sont conçues dans le même libre esprit. Il est curieux cependant de voir comme, à cette même époque, la veine de Sperandio se refroidit, lorsqu'il exécute les médailles de la famille d'Este, à l'occasion du mariage d'Hercule Ier avec Éléonore d'Aragon. Cette clientèle princière l'intimide. Il s'est fait un genre qui, sous des apparences pompeuses, convient surtout à des personnages d'une bonhomie volontiers bavarde et dont la gravité cache un sourire. Aucun artiste n'était moins né pour vivre dans des cours hautaines et raffinées. Et cependant la médaille de Bartolomeo della Rovere, fondue pour commémorer son élévation au siège épiscopal de Ferrare, en 1474, montre que Sperandio, lorsqu'il se trouve devant un visage fortement caractérisé, sait en quelques traits le faire revivre, à nos yeux, d'une vie puissante, avec un art aux accents hardis, mais aussi sérieux que ferme et pénétrant.

C'est peu d'années après qu'il eût modelé et coulé cette belle médaille, — dont le revers tranche sur le reste de son œuvre par une rare et heureuse sobriété, purement décorative, — que Sperandio quitta Ferrare pour Faenza, en 1477. Du début de son séjour à Faenza date le médaillon sans revers de Carlo II Manfredi, et aussi, je crois, la médaille de Sarzanella de' Manfredi, dont le revers lui a inspiré la Vierge de son *Annonciation,* conservée à Faenza, dans la cathédrale. Cette médaille de Sarzanella, d'un dessin réaliste et presque caricatural, mais d'un modelé très étudié, minutieux même, sinon très heureux, a été exécutée sous l'influence de l'école de Mantoue et de Cristoforo Geremia. Mais la révolution de Faenza allait emporter bien loin ce souci d'un art plus raffiné, qui convenait peu d'ailleurs au génie de Sperandio. La période de la révolution faventine est pour l'artiste une période d'inquiétude, de trouble et de fièvre. Lui, si peu réfléchi de nature, perd toute possession de soi. Sa médaille de Galeotto Manfredi, le vainqueur de 1478, est une improvisation esquissée en quelques touches furieuses. Jean II Bentivoglio avait prêté main-forte à Galeotto : la seconde médaille que Sperandio fit de lui, celle au revers de laquelle il est figuré sur un cheval au galop, doit dater de la même année ; le portrait manque d'accent, et l'artiste l'a probablement exécuté de

mémoire; le revers est une ébauche presque informe, d'une incorrection enfantine.

Mais lorsque Sperandio émigre à Bologne et y trouve plus de commandes qu'il n'en avait jamais reçues, son ambition se réveille et les médailles qu'il modèle alors sont les plus caractéristiques de son œuvre : dans le portrait, un réalisme sans distinction mais plein de vie, d'entrain, de bonhomie, une touche grasse et forte qui révèle le sculpteur accoutumé à manier la terre, — et, dans les revers, une fantaisie sans mesure, très amusante en somme, mais d'un goût très populaire. Je place ainsi entre 1478 et 1482 : la médaille de Virgilio Malvezzi — dont il a si heureusement rendu la maigreur nerveuse, tandis que l'homme nu qui, au revers, est assis, l'épée au poing, sur un trésor qu'il garde d'un air de défi, gesticule comme un tragédien de tréteaux en plein vent ; — les médailles très réalistes de François de Gonzague, évêque de Bologne, de Galeazzo Marescotti, de Niccolò Sanuti, de Guido Pepoli, de Floriano Dolfi et d'Andrea Bentivoglio, ces deux dernières plus nuancées. Les très bons exemplaires de ces différentes pièces sont si rares, qu'il faut la plupart du temps deviner les intentions de l'artiste sur des pièces frustes ; et d'ailleurs tout porte à croire que Sperandio n'a pas été un fondeur adroit. Mais comme on sent, en face des exemplaires anciens, la netteté de sa vision, la franchise de son dessin, la fermeté de sa touche ! Sans doute, il ne sait guère se corriger, et là où il corrige il n'améliore pas. Mais ce portraitiste, incapable de travailler dans le recueillement, se montre, quand il est soutenu par sa bonne humeur, l'un des mieux doués de son temps : s'il ne prétend pas fouiller jusqu'à l'âme, il voit d'instinct le caractère dominant des physionomies, le marque du premier coup, et donne ainsi à ses créations, non pas une âme très sensible, mais le souffle de la vie.

Cette première partie de son séjour à Bologne est celle où s'épanouirent le mieux ses dons de portraitiste : dans les revers, il ne sait plus contenir sa fougue et elle le porte à des emphases ridicules. C'est évidemment à cette époque qu'il exécuta les belles médailles de Niccolò da Corregio et de Carlo Grati ; les portraits en sont parmi les plus simples et les plus vivants qu'on lui doive ; dans les revers, il a voulu copier Pisanello, sans doute pour tenter de contenir son propre emportement, — et rien n'est plus curieux que la vivacité assez puissante mais grossière avec laquelle il a transposé les motifs de Pisanello : chevaux vus de trois quarts, ou par derrière, cavaliers bardés de fer brandissant leur lance ou descendant de cheval pour s'agenouiller au pied de la croix. Autant Pisanello avait mis en de tels tableaux de correction délicate et de virtuosité, autant Sperandio met d'insouciance désordonnée : nous y retrouvons pourtant cette verve qui l'abandonne si rarement.

Enfin, c'est de cette même période que date sa troisième médaille de Jean II Bentivoglio, dont l'effigie est si mâle, si simple, si vivante. Tout est *vu* dans ce portrait, et non moins l'armure, dont chaque pièce est indiquée très nettement, que le rude visage, la longue chevelure et la toque élégamment froissée. Sperandio connaissait les armures du temps comme s'il en avait forgé, et chaque fois qu'il les dessine ou les sculpte, c'est avec la sûreté d'un homme à qui les cottes de mailles, cuirasses, gorgerins, épaulières, brassards, sont choses familières : une œuvre du *quattrocento* où l'armure n'est qu'esquissée tant bien que mal ne peut pas avoir été conçue et achevée par lui.

Le revers de cette médaille de Jean Bentivoglio est assez servilement imité de deux revers de Pisanello : celui du *Jean-François Ier de Gonzague* et celui du *Philippe-Marie Visconti;* Sperandio a pris à l'un le cavalier chevauchant vers la gauche et tenant son bâton de commandement ; à l'autre, le cavalier du second plan, au casque énorme, qui est vu de trois quarts, la lance au poing. Mais si Sperandio a mis de la vie et de l'entrain dans ce tableau, comme son dessin reste loin de la subtile virtuosité du modèle ! Le petit cheval vif de Jean II croulerait sous le poids de son maître, tout bardé de fer ; et, quant au cavalier du second plan, il n'est qu'indiqué, mais avec la plus parfaite incorrection. C'est à cette médaille qu'il faut se référer pour discuter l'attribution à Sperandio de toute statue ou statuette équestre ; or il est facile de remarquer combien les caractères du *Jean-François II de Gonzague* du Louvre diffèrent des caractères de cette médaille : nous avons noté que Sperandio détaille les armures en connaisseur, mais que les chevaux qu'il a figurés sont tous de petites montures étiques, que leurs cavaliers écraseraient ; la statuette du Louvre montre justement des caractères opposés, — le cheval est un énorme et pesant cheval de bataille, et le cavalier porte une armure de fantaisie dont la cohésion reste un problème.

Après avoir connu à Bologne quelques années de gloire, Sperandio se vit délaissé pour des artistes plus raffinés et plus jeunes, et j'ai dit qu'il était tombé en quelques années dans un dénuement complet. C'est alors que, pour reconquérir la faveur d'une clientèle riche, il tenta de modifier, d'affiner son style. Pourtant, l'imitation lui réussissait peu. A Ferrare, il s'était, du premier coup, haussé de l'imitation de Marescotti et de Matteo de' Pasti à une très franche originalité. Puis nous venons de le voir emprunter à Pisanello plusieurs motifs qu'il transcrit d'ailleurs avec la plus complète inintelligence du charme à la fois vigoureux et délicat propre à son modèle. Maintenant, vers 1485 et dans les années suivantes, il va s'inspirer de l'artiste le moins voisin de lui. En effet, les médailles d'Antongaleazzo Bentivoglio, de Catelano Casali, de

Parupo, de Julien de la Rovère et de Jacopo Trotti, et celle même du poète Antonio Vinciguerra, probablement plus tardive, témoignent d'une imitation voulue des médailles correctes, froides, fines et distinguées de Lysippe.

Il y a peu de temps qu'on rend au médailleur mantouan Lysippe la justice qui lui est due : les travaux de MM. Henri de la Tour, Von Fabriczy, Bode et G.-F. Hill ont remis en lumière son œuvre, longtemps confondu dans la foule des médailles non signées. Lysippe, que Raphaël de Volterre, l'auteur des *Commentarij Urbani,* a cité comme un neveu de Cristoforo Geremia, a mis son nom sur deux petites médailles d'un style desséché, mais très particulier : celles de Marinus Phileticus et de Giulio Marascha ; or, on retrouve ce style sur d'autres pièces, que l'on peut dater toutes du pontificat de Sixte IV : ces médailles sont celles d'Ippolito Aurispa, dit *Parthenius,* de Diomede Caraffa, de Gian Francesco Marascha, de Rafaello Riario, d'Antonio di Santa Maria, de Lodovico Toscani, de Francesco Vitali ; elles permettent de suivre l'évolution du style de l'artiste et de juger de son talent, et même de lui faire honneur de deux autres médailles très supérieures à celles de Philethicus et de Marascha : la médaille de Raphaël Maffei de Volterre — l'écrivain à qui nous devons le seul renseignement que nous possédions sur l'individualité de Lysippe — et celle qui ne porte d'autre légende que celle-ci : *di là il bel viso e qui il tuo servo mira,* légende qui nous indique évidemment un portrait de l'artiste par lui-même. Si, à toutes ces pièces, nous ajoutons le charmant petit portrait ovale de Jean de Candida, que M. Henri de la Tour a encore attribué à Lysippe, nous mesurerons toute la délicatesse et tout le charme de son talent et nous comprendrons qu'on le puisse considérer comme un chef d'école, et rattacher à son influence, — outre Jean de Candida, — l'Antiquo, Ruberto et Gian Marco Cavalli ; bref, presque tous les médailleurs mantouans de la fin du xve siècle [1].

L'art de Lysippe jouit donc, vers 1480, d'une vogue extrême. Sperandio se souvint alors qu'il était Mantouan et tenta d'imiter ce maître de l'école mantouane, bien qu'à vrai dire aucun style ne lui fût moins naturel que le style pur, mesuré et nuancé de Lysippe. Mais

1. On peut encore attribuer à Lysippe, à titre d'hypothèse, mais non sans vraisemblance, une petite médaille sans revers de Jean II Bentivoglio (Armand, t. II, p. 65, n° 22), une autre de Girolamo Calagrani, évêque de Mondovi ; une petite pièce de Gian Francesco Rangoni, et une plaquette où est figuré le portrait d'un Mantouan inconnu, désigné par les lettres P. OL. Cette dernière plaquette présente avec la médaille de Raphaël Maffei des affinités de style singulières. Cf. G. F. Hill, *The Medallist Lysippus (The Burlington Magazine,* août 1908, pp. 274-286). On trouvera dans ce très intéressant article la bibliographie de Lysippe.

sans doute espérait-il ainsi reconquérir le succès qui semblait de plus en plus l'abandonner.

Cette imitation me paraît déjà sensible dans la petite médaille de Lodovico Carbone, qui date, je crois, de la mort du poète, en 1485, et que Sperandio, exilé à Bologne, a dû dédier spontanément au souvenir de son ami de Ferrare. Mais la pièce où cette imitation est le plus flagrante, est la médaille de *Parupus*, ce poète inconnu dont il a figuré le buste de profil, coiffé d'un bonnet lauré. Comparé à ceux de *Philethicus*, de *Parthenius* et de Marascha, ce portrait passerait presque, au premier abord, pour être de la même main, si l'on n'observait des différences profondes dans la *lettre* des légendes, et aussi dans la manière de modeler, plus expéditive et plus plate chez Sperandio. Puis l'imitation se poursuit, très nette, dans trois médailles que Sperandio consacre à des dignitaires ecclésiastiques : Antongaleazzo Bentivoglio, Julien de la Rovère et Catelano Casali. Lysippe, qui a vécu surtout, semble-t-il, à la cour pontificale, s'était fait une spécialité des portraits ecclésiastiques, et nous possédons même de lui une médaille de Catelano Casali, datée de 1478. Pour de semblables portraits, l'imitation semblait donc se proposer d'elle-même à Sperandio. Il faut noter toutefois que l'imitation lui réussit ici moins que jamais : sa médaille de Catelano Casali, exécutée en 1490 au plus tôt, figure ce protonotaire apostolique plus souriant et plus replet que nous ne le voyons dans la médaille de Lysippe ; mais en figeant son propre style, Sperandio ne l'a pas rendu plus distingué ; il a glacé sa veine et n'a pas su acquérir les qualités délicates de son modèle. La médaille d'Antongaleazzo Bentivoglio est meilleure que celle de Catelano Casali, et dans celle de Julien de la Rovère, si Sperandio n'a pas su noter le puissant caractère de la physionomie du futur Jules II, il a adroitement chiffonné son camail de cardinal. Ces deux pièces — la première surtout — rappellent de très près le *Catelano Casali* de Lysippe et son *Parthenius*. Cependant Sperandio exécute toujours ses médailles dans un module plus grand que celles de son modèle ; et, de fait, comment ce fougueux improvisateur se fût-il astreint aux minuties de l'école mantouane ? Quant aux revers de ces différentes pièces, ils n'ont plus rien du style de Lysippe : en effet, les revers des pièces de Lysippe sont trop simples et trop concis pour inspirer Sperandio ; Sperandio retrouve toute sa fantaisie et toute sa pétulance pour composer aux revers de ces trop calmes portraits des compositions dramatiques et touffues ; celle de la médaille de Catelano Casali choque par l'incorrection et le désordre qui y règnent ; mais la glaneuse qu'il a figurée sur la médaille d'Antongaleazzo Bentivoglio montre une vivacité excessive qui n'est pas sans un certain charme : elle rappelle, par son attitude et ses draperies chiffonnées à

l'excès, les anges qui ornent la base du tombeau d'Alexandre V, quoiqu'elle soit moins insoucieuse de nous plaire.

L'imitation de Lysippe ne suffit pas à reconquérir à Sperandio vieilli, la fortune et la gloire. Il dut quitter Bologne et chercher des protecteurs nouveux. Nous l'avons vu errer de Ferrare à Padoue, pousser jusqu'à Venise et revenir finir sa vie à Mantoue : à Venise, il coule la médaille du doge et le figure de trois quarts; il avait portraicturé ainsi François Sforza, vers 1465 et, vers 1489, Covella Sforza; la médaille de Covella, d'un art ferme et précis, a été exécutée à l'époque où Sperandio croyait gagner par l'étude de Lysippe le goût de la sobriété : celle du doge Agostino Barbarigo nous montre cette sobriété devenue pauvreté et sécheresse. Toutefois la médaille du poète vénitien Antonio Vinciguerra, qu'il faut dater de 1494, vraisemblablement, est la meilleure des pièces de Sperandio imitée de Lysippe, parce qu'il a su mêler à l'imitation une grande part de spontanéité. C'est d'ailleurs le portrait de Lysippe par lui-même, c'est-à-dire le chef-d'œuvre de Lysippe, que la médaille de Vinciguerra nous rappelle. Au revers, Sperandio s'y est livré à toute sa folle imagination : il n'a rien créé de plus bizarre, ni de plus ridicule que cet Apollon de Bohème qui joue de la viole dans un triste char traîné par des cygnes.

Le 11 février 1495, l'évêque de Mantoue écrivait à Jean-François de Gonzague pour lui recommander Sperandio : Sperandio, accueilli par le marquis de Mantoue, put donc venir achever sa vie dans sa ville natale. Il exprima sa reconnaissance à Jean-François en lui dédiant une médaille, où il commémora la bataille du Taro. Rien, dans cette pièce, ne rappelle plus l'influence de Lysippe. C'est qu'en effet cette influence n'a jamais pénétré profondément l'art de Sperandio : il la subit à dessein, pour obéir au goût du temps. Mais, appelé à Mantoue par un prince glorieux, généralissime des troupes alliées contre les Français, il devait nécessairement, lui, si peu maître de soi, si excitable, si méridional, se laisser gagner par la fièvre qui, dans ces circonstances belliqueuses, troublait les esprits. Il revint donc de lui-même à son style naturel : son portrait de Jean-François de Gonzague est le plus âpre, le plus farouche, le plus grandiloquent qu'il ait modelé et fondu.

D'ailleurs, sous son épaisse chevelure embroussaillée, l'orgueilleuse laideur de Jean-François revit là, dans le bronze, d'une vie singulièrement intense. Si ce portrait n'égale pas la grandeur de ce fameux buste de terre cuite du même prince, que conserve le musée communal de Mantoue, il a cependant plus de fougue et plus d'accent. Sans doute, le buste de Mantoue, avec cette admirable armure ciselée, cette longue chevelure aux belles ondulations, et ce visage calme où tant de superbe rehausse l'affreuse laideur des traits, est d'un art encore



plus haut. La médaille toutefois, malgré le gauche dessin de la poitrine cuirassée, — est de celles qu'on n'oublie pas[1]. Le revers est l'un des plus incorrects de Sperandio. Il y a cependant imité Pisanello : le cavalier de droite, qui est vu de dos, est même textuellement copié sur la médaille de Jean-François Ier de Gonzague. Mais dans les proportions des personnages et le dessin de cette scène, où il a groupé huit soldats autour du marquis de Mantoue, il y a presque de la barbarie, quoique le personnage, debout près du cheval de Jean François, — et imité peut-être du revers de la médaille de Filippo Vadi, par Boldù, — soit posé au centre de la composition avec une certaine grâce très italienne.

Cette médaille fut-elle la dernière de Sperandio ? Je serais porté à croire qu'il fit encore, peu après son retour dans sa ville natale, la médaille très simple et non sans beauté de Fra Lodovico Brognolo, du couvent *delle Grazie,* près Mantoue. Le portrait du moine nous fait souvenir du *Timoteo Maffei* de Matteo de' Pasti, et c'est une œuvre qui n'ajoute pas un trait nouveau à la physionomie de Sperandio. Le revers, très simple d'exécution sinon de conception, montre deux mains levées vers le ciel et tenant un chapelet; la légende SPES . MEA . IN . DEO . EST semble un jeu de mots sur le nom même de l'artiste : Sperandio vieilli et affligé mêlait encore de l'humour d'artiste à ses pensées religieuses sur la mort.

Telle fut l'évolution du talent de ce fécond médailleur au cours d'une longue carrière où il connut plus de déboires que de triomphes. J'ai montré quelles influences il subit, et quels modèles il voulut imiter, — plagier même. Mais l'originalité qu'il ne cherchait pas reste encore sa marque dominante. Il ne s'impose point par des qualités d'intelligence ni de distinction, mais par une spontanéité nerveuse, quoiqu'un peu vulgaire, qui va jusqu'à l'emportement. Il tranche ainsi vivement sur son époque. Si, au début, il ne détonne pas au milieu des autres médailleurs de Ferrare, il reste bientôt le seul de son temps à ignorer le goût nouveau qui porte tout l'art italien vers le raffinement et l'élégance. Du reste quand, sur le tard, il veut lui aussi imiter le style froid et pur de Lysippe, il perd sa propre fantaisie sans gagner en

1. Une comparaison s'impose entre cette médaille et la statuette équestre du Louvre, attribuée à Sperandio : le cavalier de cette statuette ne ressemble guère au portrait que Sperandio a modelé sur cette médaille; ni le visage, si laid soit-il, ni l'énorme casque qui dissimule le profil, ni l'armure, ne se retrouvent sur la médaille; ce cavalier a un long nez, un front plat et une lèvre inférieure énorme, que Sperandio n'a pas donnés au marquis de Mantoue. Il n'y a donc, entre le cavalier et ce portrait de François de Gonzague, qu'une analogie lointaine. La statuette, qui pourrait se rattacher à l'art milanais ou à l'art ferrarais aussi bien qu'à l'art mantouan, n'est certainement pas de Sperandio. Molinier, du reste, qui a publié ce monument (*l'Art*, 1892), et qui a proposé l'attribution à Sperandio, ne l'a fait qu'avec de grandes réserves.



précision ni en grâce. Il était plus plébéien que son siècle, et ce fut là le fond de sa personnalité.

Aussi a-t-on peine à se rappeler qu'il fut le concitoyen et le contemporain de ce subtil Cristoforo Geremia — dont l'exquise médaille d'Alphonse d'Aragon est antérieure à la première médaille de Sperandio, — et des héritiers immédiats de Cristoforo, comme Bartolommeo Melioli, si délicat et si précieux. Il resta isolé dans son temps et y acheva seul les traditions de Pisanello, de Matteo de' Pasti et de Marescotti — avec une verve héroï-comique qui lui appartient bien en propre, et qui, à elle seule, le différencie profondément de tous ceux qui l'avaient précédé. Il ne s'attacha pas à suivre l'évolution de cette fin de siècle qui vit le plus miraculeux essor de l'art italien : il y semble ignorer qu'autour de lui un Andrea della Robbia, un Verrocchio, un Botticelli, un Léonard, un Bellini, transforment et affinent l'idéal esthétique de l'Italie. Mais il suffisait sans doute à son ambition de modeler ainsi, d'une main hâtive, et avec plus de verve que d'orgueil, les effigies des riches marchands et des petits princes, et de conquérir par surcroît une gloire qui ne s'est jamais flétrie et qui l'eût peut-être déconcerté.

IV

On trouve, dans le fascicule des ***Médailleurs de la Renaissance*** qu'Aloïss Heiss a consacré à Sperandio, la description par ordre alphabétique des médailles du vieux maître. L'abondance de renseignements et de références dont Heiss a accompagné ces descriptions nous dispense de récrire un catalogue semblable, et nous nous contentons de renvoyer à l'ouvrage de Heiss ceux qui voudraient étudier de plus près les médailles du pittoresque artiste. Toutefois, Heiss n'ayant pas connu les travaux de Venturi et de Malaguzzi Valeri, a tout ignoré de l'exacte chronologie des œuvres de Sperandio. L'essai de classification chronologique que le lecteur trouvera ci-dessous n'a d'autre mérite que d'être fondé sur les documents que nous ont révélés les érudits italiens. Avouons d'ailleurs que, sur bien des points, cet essai n'aboutit qu'à des conclusions probables et non pas certaines.

Essai de classification chronologique des médailles de Sperandio.

PREMIÈRE PÉRIODE FERRARAISE

JEAN II BENTIVOGLIO (1462).

1 — • **IOANES • BETIVOLVS • BO NON • LIBERTATIS • PRINCEPS •** Buste à gauche de Jean II Bentivoglio jeune, coiffé d'une toque, les cheveux couvrant la nuque, une chaine passée en sautoir sur son vêtement.



℞. L'écu à la *scie* des Bentivoglio, soutenu par deux *putti* ailés. A l'exergue : **OPVS • SPERANDEI •**

Br. 107 mill. (Heiss, nº 6, musée de l'Université de Bologne)[1]. Florence, *Cat.*, nº 76.

Jean II Bentivoglio fut proclamé *princeps* de la république bolonaise en 1462. Il avait dix-neuf ans. Il ne paraît pas plus âgé sur cette médaille qui doit commémorer son avènement. Si l'on voulait voir dans les *putti* ailés deux Amours, il faudrait supposer que la médaille date du mariage de Jean II avec Ginevra Sforza, veuve de son tuteur Sante Bentivoglio, c'est-à-dire de l'année 1464. Toutefois, il semble bien que les *putti* aient habituellement servi de supports à l'écu des Bentivoglio ; il ne faut donc chercher à expliquer leur présenee par une intention allégorique.

Le revers a été reproduit, avec la signature de Sperandio, sur l'ombilic en relief d'un plat de Gubbio (musée de Pesaro)[2].

BARTOLOMEO PENDAGLIA (1462).

2 — **BARTHOLOMAEVS • PENDALIA • INSIGNE • LIBERALITATIS • ET • MVNIFICENTIAE • EXEMPLV •** Buste à gauche de Bartolomeo Pendaglia, imberbe et les cheveux courts, coiffé d'un mortier, vêtu d'un manteau à haut col.

℞. * **CAESARIANA LIBERALITAS •** L'empereur Frédéric III, figuré nu comme comme un héros antique, assis, à gauche, sur une cuirasse, une haste à la main gauche, tendant un globe de la main droite ; son pied gauche foule une bourse d'où débordent des pièces de monnaie. A l'exergue : **• OPVS • SPERANDEI •**

Br. 85 mill. (Heiss, nº 31, Florence [*Cat.*, nº 86]). British Museum, *Cat.*, nº 21.

Bartolomeo Pendaglia, de Ferrare, mourut en 1462 ; nous le savons par une lettre de ses fils Daniele et Niccolò, datée du 1er mars 1462, et

1. On trouve fréquemment dans les légendes des médailles de Sperandio des lettres liées : nous les avons reproduites ici détachées les unes des autres, les planches de l'ouvrage de Heiss permettant de reconnaitre facilement l'aspect exact des légendes.

Nous citons entre parenthèses les musées et collections cités par Heiss, et, pour les pièces appartenant à d'autres musées ou collections, nous n'avons ajouté que celles que nous avons tenues entre nos mains ou qui ont été publiées. Les modules indiqués sont ceux que donne Heiss ; nous avons vérifié ou rectifié ses mesures là où cela nous a été possible. On sait d'ailleurs que les différences de modules sont fréquentes, même entre exemplaires anciens.

Nous avons cité, après les exemplaires cités par Heiss, les exemplaires anciens de Londres et de Florence, d'après *A Guide to the Italian Medals exhibited in the King's Library* de C. F. Keary (Londres, in-8º, 1881), et *Il Medagliere mediceo nel R. Museo nazionale di Firence* de J. B. Supino (Florence, in-8º, 1899).

2. Molinier, *Majoliques italiennes*, pp. 94-95. — M. Migeon (*Les Arts*, août 1908, p. 9, nº X), attribue à Sperandio la médaille non signée de Jules-César Varano de Camerino (Armand, t. II, p. 67, nºs 31 et 32) ; comme ce prince, né vers 1430, semble fort jeune sur sa médaille, cette pièce serait la première médaille de Sperandio, par ordre chronologique, et

dans laquelle ils font part de leur deuil au marquis de Mantoue. Venturi, qui a cité ce texte (*Arch. storico dell' arte*, 1888, p. 387, n. 8), a pris pour le revers de notre médaille celui de la médaille de Pietro Albani, daté de 1472 ; c'est qu'en effet on trouve des exemplaires hybrides, qui associent le portrait de Pendaglia au revers de Pietro Albani.

Frédéric III avait créé Bartolomeo Pendaglia chevalier à l'occasion de ses noces avec Margherita Costabili, en 1452; il est possible que Daniele et Niccolò Pendaglia, qui, en 1462, annoncèrent la mort de leur père au marquis de Mantoue, fussent nés d'un premier mariage. En tout cas, la légende de cette médaille convient tout à fait à une médaille posthume; elle doit donc dater de l'année même de la mort de Bartolomeo Pendaglia.

FRANCESCO SFORZA (vers 1465).

3 — * **FRANCISCVS • SFORTIA • VICECOMES • DVX • MEDIOLANI • QVARTVS.** Buste cuirassé de François Sforza, de trois quarts à droite.

℟. * • **OPVS • SPERANDEI •** (au pourtour). Édifice surmonté de quatre coupoles; trois portes sur la façade.

Br. 86 mill. (Heiss, n° 40, Vienne). Coll. Dreyfus. Florence, *Cat.*, n° 91.

François Sforza est figuré ici à moitié chauve et âgé. Comme il mourut en 1466, à soixante-cinq ans, l'opinion courante semble tout à fait logique, suivant laquelle cette médaille daterait de 1464-1466 environ.

LODOVICO CARBONE (1464 ou 1469).

4 — **OR SETTV** (pour *sei tu*) **QVEL CARBONE QVELLA FONTE.** Buste de Lodovico Carbone à droite, lauré, vêtu d'un manteau à col droit. Sous le buste, dans certains exemplaires, on trouve la signature gravée en creux : **OPVS•SPERADEI** (*sic*).

℟. **CHE SPANDI DI PARLAR SI LARGO FIVME.** Une grève où meurt une vague à la surface de laquelle nage une néréide vue de face; de chaque main, elle tient une des deux queues de poisson qui terminent son corps de femme. Au-dessus d'elle, on lit : • **MVSIS GRATIISQVE VOLENTIBVS.**

Br. 88 mill. (Heiss, n° 14, Vienne).

n'aurait guère pu être fondue qu'avant 1460. Mais l'apparence de la médaille, le modelé très uni, sans heurts, timide, la délicatesse un peu neutre de l'ensemble, différencient cette œuvre anonyme de toutes celles de Sperandio que nous connaissons. D'ailleurs, ce que nous savons de la vie de Sperandio, rend invraisemblable qu'il ait pu être en rapport, à cette époque, avec le prince de Camerino.

Je raye encore de l'œuvre de Sperandio les trois médailles des Malaspina publiées dans *Le Gallerie Nazionali italiane*, t. I, 1893-1894, p. 51 et pl. 12, qui, visiblement, ne sont que des contrefaçons grossières.



Le poète ferrarais Lodovico Carbone reçut une couronne des mains du pape Pie II, à Bologne, en 1464, et une autre des mains de Frédéric III, à Ferrare, à la fin de janvier 1469. La médaille de Sperandio figure le poète encore jeune, ceint de la couronne de laurier : elle doit avoir été fondue soit à l'époque où Pie II le couronna, soit à celle où l'empereur lui décerna le même honneur.

Marino Caracciolo (1466).

5 — **MARINVS KARAZOLVS • NEAPOLITANVS · FERDINANDI • REGIS • EXERCITVS • MERESCALLVS.** Buste imberbe de Marino Caracciolo cuirassé à gauche, coiffé d'une haute toque de feutre.

℟. **• OPVS • SPE RANDEI •** Jeune homme en costume d'*imperator*, assis de face sur un lion tourné à droite ; un petit chien tente de grimper sur sa jambe droite. Paysage rocheux très sommaire.

Br. 98 mill. (Heiss, nº 12, Vienne).

Marino Caracciolo vint à Ferrare en 1466, au nom de Ferdinand d'Aragon, pour assister à de grandes fêtes célébrées par Borso d'Este. On ne peut donc placer à une autre date sa médaille fondue par Sperandio. Le revers fait allusion, sans doute, aux jeux célébrés à Ferrare pendant les fêtes de 1466. Marino Caracciolo mourut en 1467.

Fra Cesario Contughi (1467).

6 — **F̄R • CESARIVS • FER • ORDINS • SER • B • M • V • DIVIN • ET • EXCELLEN • DOC • AC DIVI • VER • FAMOSIS • PREDICATOR.** Buste, à gauche, de Fra Cesario Contughi, la tête couverte du capuchon, la physionomie encore jeune.

℟. **INSPICE • MORTALE • GENVS • MORS • OMNIA • DELET •** et à l'exergue : **• OPVS • SPERANDEI •** Fra Cesario, assis, de face, sur un rocher, la tête appuyée sur sa main gauche, et désignant de la main droite une tête de mort posée à terre.

Br. 84 mill. (Heiss, nº 16, coll. G. Dreyfus. Florence, *Cat.*, nº 79. Cabinet de France).

Ce célèbre prédicateur ferrarais, qui ne mourut qu'en 1508, professeur à l'Université de Ferrare, était en pleine gloire en 1467, puisqu'il fut choisi, à cette date, pour présider à la réforme des statuts du collège de Théologie. Sa médaille pourrait avoir été coulée pour commémorer cette réforme. En tout cas, comme on lui voit, sur l'œuvre de Sperandio, une physionomie encore jeune, sa médaille ne saurait être de beaucoup postérieure à 1467.

PIETRO ALBANO (1472).

7 — * • **PETRVS • ALBANUS • DE • VENETVS** • Buste à gauche de Pietro Albano, coiffé d'un bonnet, les cheveux tombant jusqu'à la nuque.

℞. **OPVS • SPERANDEI** • (au pourtour). Mercure désigné par l'inscription • **MA RCVRI** • (dans le champ), assis de face, dans une attitude songeuse, sur un ballot de marchandises, une bourse à la main gauche. En haut, dans le champ, la date • **MCCCCLXXII** •

Br. 85 mill. (Heiss, n° 1, Vienne). Florence, *Cat.*, n° 74.

On trouve des médailles hybrides qui associent ce portrait de Pietro Albano avec d'autres revers, notamment celui de la médaille de Camilla Sforza. Mais il n'est pas douteux que ce soit le revers décrit ici qui convienne à la médaille de ce marchand et banquier vénitien.

Umberto Rossi a découvert et publié quelques curieux documents relatifs à Pietro Albano; c'était un agent des Gonzague, notamment de Lodovico de Gonzague, évêque de Mantoue, et d'Isabelle d'Este. Il mourut en 1503. Son fils Taddeo lui succéda dans ses affaires [1].

CARLO QUIRINI (1472).

8 — **CAROLUS • QVIRINI • VENETI** • Buste à droite de Carlo Quirini, les cheveux ondulés et couvrant la nuque, coiffé d'une toque chiffonnée.

℞. • **IN • IVSTE • EXTINGOR** • Femme à demi nue, debout, de face, une longue chlamyde agrafée au cou et couvrant ses jambes et son avant-bras gauche; elle tient un haut flambeau de la main droite et souffle sur la flamme. Dans le champ : • **OPVS** • | **SPERANDEI** • A l'exergue, la date : • **MCCCCLXXII.**

Br. 84 millim. (Heïss, n° 34, musée Brera, Milan). Florence, *Cat.*, n° 89.

PIETRO BONO AVOGARIO (vers 1472).

9 — **PETRVS • BONVS • AVOGARIVS • FERRARIENSIS • MEDICVS • INSIGNIS • ASTROLOGVS • INSIGNIOR** • Buste de Pietro Bono Avogario à gauche, les cheveux couvrant la nuque, coiffé d'un haut bonnet et vêtu d'une étoffe à ramages.

℞. Esculape et Uranie debout, de face, l'un à côté de l'autre, l'un sur un dragon, l'autre sur une sphère, tous deux long-vêtus et voilés; Esculape, désigné par l'inscription • **AESCV|LAPIVS** • (en deux lignes),

1. U. Rossi, *Gazz. num.*, VIe année, n° 12 ; id., *Rivista ital. di Num.*, 1re année, fasc. I, *I Medaglisti del Rinascimento alla corte di Mantova* : I, *Ermes Flavio de Bonis*, passim. Cf. Venturi, *Arch. storico dell' arte*, 1888, p. 388, et G. Gruyer, *l'Art Ferrarais*, t. I, p. 650.

a une très longue barbe; il porte une fiole et un rameau de laurier; Uranie, désignée par l'inscription • **VRAN|IE** • (en deux lignes), tient un astrolabe et un livre ouvert où sont inscrites des figures géométriques. A l'exergue : • **OPVS** • **SPERANDEI** •

Br. 90 mill. (Heiss, n° 2, Vienne).

Cet illustre médecin et astrologue écrivit un court *Traité des comètes*, à l'occasion de la comète de 1472. Il avait, à cette date, 47 ans. Il ne paraît guère plus âgé sur sa médaille, dont le style est voisin du style des médailles de Pietro Albano et de Carlo Quirini, datées toutes deux de 1472. Enfin, comme Avogario était Ferrarais et que Sperandio quitta Ferrare en 1477, il paraît impossible que cette pièce soit postérieure à 1477. Si donc la médaille d'Avogario ne date pas de 1472, c'est à la période 1472-1477 qu'il faut la rapporter.

AGOSTINO BUONFRANCESCHI DE RIMINI (vers 1472).

10 — **AVGVSTINVS** • **BONFRANCISCUS** • **ADVOCATVS** • **CONCIS** • **Q** • **DVCALIS** • **CONSILIARIUS** • **SECRETUS** *. Buste, à gauche, d'Agostino Buonfranceschi, les cheveux couvrant la nuque, l'oreille et le front, coiffé d'un bonnet conique, vêtu d'un manteau sur lequel pend un collier.

℟. • **OPVS** · **S P ERANDEI** • Homme nu, à longue barbe, une épée dans la main droite, debout, de face, sur un dragon qu'il foule aux pieds. Paysage rocheux.

Br. 83 mill. (Heiss, n° 11, Vienne).

Dans la collection Gustave Dreyfus, existe un buste de profil de Buonfranceschi découpé dans cette médaille[1].

Par le style, cette médaille est voisine de celle d'Avogario. Agostino Buonfranceschi était conseiller privé d'Hercule d'Este, qui monta sur le trône de Ferrare en 1471. Cette médaille n'est donc ni antérieure à 1471, ni postérieure au départ de Sperandio pour Faenza, en 1477.

HERCULE D'ESTE (vers 1471-1473).

11 — **DIVVS** • **HERCVLES** • **FERRARIAE** • **AC** • **MVTINAE** • **DVX** • **SECVNDVS** • **INVICTISSIMVS** • Buste, à gauche, d'Hercule Ier, les cheveux tombant jusqu'à la nuque, mais laissant l'oreille à demi découverte, coiffé d'un bonnet, vêtu d'un manteau sur lequel est passé un collier auquel pend un joyau.

℟. **OPVS** • **SPERANDEI**. Palmier chargé de fruits, accosté de deux arbustes desséchés. Paysage pierreux.

Br. 98 mill. (Heiss, n° 20, Vienne).

1. G. Migeon, *les Arts*, août 1908, p. 9, n° VIII. Sur Agostino di Ugolino Buonfranceschi, cf. une note de Venturi (*Archivio st. dell' arte*. 1888, p. 387), qui ajoute une correction à la notice de Heiss.



M. Gruyer[1] date cette médaille de 1471 et Heiss de 1473. Je renvoie à leur argumentation. En tous cas, la ressemblance est trop grande entre l'effigie d'Hercule d'Este sur cette médaille et celle que Sperandio lui a donnée sur sa médaille de mariage (1473), pour que les deux pièces n'appartiennent pas à la même période.

HERCULE D'ESTE ET ÉLÉONORE D'ARAGON (1473).

12 — Médaillon sans revers bordé d'une épaisse couronne de laurier et où, sous une tête de chérubin, de face, soutenue par quatre ailes éployées, sont affrontés les bustes d'Hercule d'Este à gauche, coiffé d'un haut bonnet et portant sur son vêtement la même chaine qu'au n° 11, et d'Éléonore d'Aragon, sa femme, coiffée d'un bonnet brodé qui couvre sa nuque, et portant elle aussi, sur son corsage, une chaîne à laquelle pend un joyau. A l'exergue : • **OPVS • SPERANDEI**.

Br. 116 mill. (Heiss, n° 19, coll. Friedlaender).

13 — Plaquette polygonale, munie au sommet d'une bélière, et où sont affrontés les mêmes bustes. A l'exergue, gravée en creux, l'inscription : **HER DVX**.

Br. (116×120 mill.) Coll. James Simon, de Berlin. W. Bode, *Jahrbuch der Kœnigl. preuss. Kunstsammlungen,* 1898, p. 222-223 et fig.

Ces deux variantes de la même pièce ont été évidemment exécutées pour commémorer le mariage d'Hercule et d'Éléonore, en 1473. En les plaçant à cette date, nous ne faisons que suivre l'opinion de tous ceux qui en ont parlé.

SIGISMOND D'ESTE (1473).

14 — * • **ILLVSTRISSIMVS • SIGISMVNDVS • ESTENSIS** • Buste à gauche de Sigismond d'Este, tête nue, les cheveux cachant les tempes, l'oreille et la nuque, revêtu d'un léger manteau passé sur son armure, le cou et la poitrine ornés d'un sautoir qui fait plusieurs tours.

℞. • **OPVS • SPERANDEI** • L'Amour debout, de face, tenant une palme chargée de fruits et s'appuyant sur une épée à laquelle est attachée une balance.

Br. 82 (Heiss, n° 21, Vienne).

Dans la collection Gustave Dreyfus existe un buste de profil de Sigismond d'Este, découpé dans cette médaille[2].

C'est Sigismond d'Este qui, en août 1473, alla chercher à Naples

1. *L'Art ferrarais,* t. I, p. 629-630.
2. *Les Arts,* août 1908, p. 13, n° 9.



Éléonore d'Aragon, fiancée à Hercule Ier. L'amour figuré au revers de cette médaille semble bien faire allusion à cette mission. Heiss, d'ailleurs, en avait déjà jugé ainsi et plaçait lui aussi cette médaille à l'année 1473.

PRISCIANO DE' PRISCIANI (1473).

15 — **PRISCIANVS : FERRARIENSIS : EQVESTRI : DECORATVS : AVRO : DVCIBVS : SVIS : AC MERCVRIO : GRATISSIMVS •** Buste à gauche de Prisciano, imberbe, les cheveux courts, coiffé d'un mortier, vêtu d'un manteau. Dans le champ : **• SVPER • | GRAT • || • ET • | IMIS •** [*superis gratus et imis*].

℞. **ANNO : LEGIS : GRATIAE : MCCCCLXXIII : INPERFECTO : SPERANDEVS : MANTVANVS : DEDIT •** Personnage[1] coiffé d'un bonnet qui couvre ses oreilles et son cou, vêtu d'un long manteau boutonné par devant et serré à la taille, une écharpe flottant sur ses épaules, debout, de face, la tête relevée et légèrement inclinée à droite; il foule aux pieds un vautour et il tient dans sa main droite une longue flèche, dans sa main gauche une flamme.

Br. 100 mill. (Heiss, nº 33, Vienne). Florence, *Cat.*, nº 88.

Prisciano de Prisciani était *fattore generale* de Borso et d'Hercule d'Este. Sa médaille est une des quatre médailles que Sperandio a datées.

SIMONE RUFFINI (vers 1473-1474).

16 — **• SIMON • RVEFINVS • MEDIOLANI • FERRARIE • Q • ET • POPVLO • ET • PRINCIPIBUS • GRATVS •** * Buste, à gauche, de Simone Ruffini, imberbe, les cheveux courts, coiffé d'un mortier, portant un vêtement ajusté, à col droit.

℞. **• OPVS • SP ERANDEI •** Homme barbu, vêtu d'un long manteau à camail, debout, de face, foulant aux pieds un paon, et tenant de la main droite une plume, de la main gauche une feuille de papier ou de parchemin déroulée.

Br. 86 mill. (Heiss, nº 37, coll. Armand).

Venturi a cité deux documents d'archives d'où il ressort que le marchand Simone Ruffini était certainement mort en 1478, et probablement avant 1476. Nous savons également, par les découvertes de Venturi, qu'en 1472, Simono Ruffini fit décorer de scènes de la vie de saint Ambroise de Milan, par le pinceau de Baldassare d'Este, une chapelle de l'église Saint-Dominique, à Ferrare. La médaille de Sperandio parle de la gratitude que doivent à Ruffini les Milanais,

1. Selon Heiss, ce serait Prométhée. Cf. G. Gruyer, *l'Art ferrarais*, t. I, p. 634.

aussi bien que les Ferrarais, et semble aussi faire allusion à l'hommage rendu, dans Ferrare même, par le riche marchand au grand saint milanais. Il est donc vraisemblable que la médaille soit postérieure à 1472 et antérieure à 1476, et plus proche sans doute de 1472 que de 1476[1].

Tito Vespasiano Strozzi (vers 1473-1477).

17 — Sans légende. Buste, à gauche, du poète Tito Vespasiano Strozzi, imberbe, les cheveux couvrant le front, la tempe, l'oreille et la nuque, coiffé d'une toque plate, vêtu d'un manteau, — dans une couronne composée d'un rameau de laurier s'enlaçant à un rameau de lierre.

℟. Le poète, à demi nu, vêtu seulement d'une chlamyde, assis, de face, dans un paysage rocheux, au pied d'un laurier arborescent, dont la partie droite est chargée de feuilles et la partie gauche desséchée; il médite, appuyant sa tête sur sa main gauche. Au fond, sur l'horizon, se découpent les murs et les tours d'une ville (Rovigo ?). A l'exergue : **OPVS • SPERANDEI** entre deux feuilles de lierre. Cercle lisse au pourtour.

Br. 82 millim. (Heiss, n° 45, Berlin).

Identifiée par Fabriczy[2] qui y a reconnu les traits du poète Tito Strozzi, cette médaille a été contestée à Sperandio, malgré la signature, par Heiss et par Fabriczy lui-même. Le droit, en effet, détonne un peu dans l'œuvre de Sperandio. Toutefois le revers, à mon avis, décèle tout à fait la main de Sperandio lui-même. Gruyer, qui a consacré un assez long commentaire à cette pièce, la tient pour authentique, droit et revers, et la date de 1472-1473, d'après l'âge que semble avoir ici Tito Strozzi, qui était né en 1422.

En 1473, Tito Strozzi accompagna Sigismond d'Este à Naples, lorsque ce prince alla chercher Éléonore d'Aragon, fiancée à Hercule Ier. Au retour, Hercule le nomma gouverneur de Rovigo. Il serait naturel que la médaille de Sperandio eût été modelée et fondue à cette époque (c'est-à-dire à la fin de 1473 ou en 1474), et que le revers figurât le poète méditant devant la ville confiée à son autorité. En tous cas, il est certain que cette médaille appartient à la première période ferraraise de la carrière de Sperandio, donc qu'elle n'est pas postérieure à 1477.

1. Venturi, *Arch. st. dell' arte*, 1888, p. 387-388, p. 388, nos 1 et 2 (Cf. id., *Rivista storica ital.* 1886, p. 158). N. Cittadella, *Cosmè Tura*, et Venturi, *Cosmè Tura e la capella di Belriguardo*, p. 7. G. Gruyer, *l'Art ferrarais*, t. I, p. 649.

2. *Arch. storico dell' arte*, 1888, p. 429. G. Gruyer, *l'Art ferrarais*, t. I, p. 642-645.

Bartolomeo della Rovere (1474).

18 — R$^{MVS}_{D}$ • BARTHOLOMEVS • DE • RVVER • EPS • FERRARIEN • SIXTI • PP • IIII • NEPOS • & • C • Buste, à gauche, de Bartolomeo della Rovere, en camail, coiffé d'une calotte.

℞. • OPVS • SPERANDEI • (au pourtour). L'écusson au rouvre des Della Rovere, timbré d'une mitre épiscopale, dont les fanons forment lambrequins. Dans le champ, gravé en creux : • ANNO •| MCCCCLX|XIIII •

Br. 84 millim. (Heiss, n° 35, Berlin). Cabinet de France. British Museum, *Cat.*, n° 17.

Cette médaille, datée de 1474, fut donc fondue l'année même où Bartolomeo della Rovere monta sur le trône épiscopal de Ferrare.

Giacomo del Giglio (1474).

19 — Cette médaille est perdue. (*Arch. st. dell'arte,* 1896, pp. 85-86).

Giovanni d'Orsinio de' Lanfredini (vers 1476).

20 — * • C • V • IOHANNES • ORSINII • DE • LANFREDINIS • DE • FLORENTIA • Buste, à gauche, de Lanfredini, imberbe, les cheveux courts, coiffé d'une calotte, vêtu d'un manteau.

℞. * SIC • PEREVNT • INSAPIENTIVM • SAGIPTE • ET • ILLVSTRANTVR • IVSTI. Édifice à coupole et à fronton, auquel un escalier droit donne accès; au haut de l'escalier se tient, de face, un personnage; aux angles de l'édifice, deux amours jouant du luth; au bas de l'édifice, à gauche, un archer visant le personnage placé en haut de l'escalier. Au-dessous, signature en creux : OPVS • SPERANDEI.

Br. 86 millim. (Heiss, n° 25, coll. Friedlaender).

Nous sommes assez peu renseignés sur ce Giovanni de' Lanfredini. Nous savons pourtant qu'il était florentin, mais qu'il résidait à Ferrare, où la famille d'Este lui témoignait une grande considération. Il servait d'intermédiaire, semble-t-il, entre la cour de Ferrare et les Médicis, et il atteignit, vers 1480, le comble de la faveur, au point qu'Hercule Ier l'autorisa à porter le surnom d'*Estense*. La médaille de Sperandio, coulée évidemment à Ferrare, ne doit donc pas être de beaucoup antérieure à 1480. En la classant à la fin du séjour de l'artiste à Ferrare, c'est-à-dire vers 1476-1477, on ne s'éloignera sans doute guère de la vérité, d'autant que le style de cette pièce, loin de contredire cette hypothèse, paraît bien la confirmer.

ALESSANDRO TARTAGNI (1477).

21 — * **ALEXANDER • TARTAGNVS • IVRECONSVLTISSIMVS • AC • VERITATIS • INTERPRS.** Buste à gauche d'Alessandro Tartagni, coiffé d'un chaperon dont le grand voile retombe sur son manteau.

℞. Montagne sous laquelle est inscrit • **PARNASSVS** • et au sommet de laquelle Mercure nu, reconnaissable au pétase et au caducée, est assis sur un dragon de la bouche duquel sort l'inscription • **VIGILANTIA • FLORVI** • Dans le champ : • **OPV • SP | ERĀDEI** •

Br. 90 mill. (Heiss, n° 42, coll. Dreyfus). British Museum, *Cat.*, n° 20. Florence, *Cat.*, n° 93.

Le juriste Tartagni mourut à Ferrare en 1477. La physionomie du portrait et, au revers, la légende **VIGILANTIA FLORVI** indiquent nettement que cette pièce a été fondue à la mort de Tartagni. C'est donc la dernière médaille exécutée à Ferrare par Sperandio, avant son départ pour Faënza.

M. Lucio Mariani [1] a publié une variante de cette médaille avec, au droit, la tête coiffée d'un bonnet, au lieu d'un chaperon à long voile : cette pièce, qui se trouve au palais des Doges, à Venise, est évidemment un ancien surmoulé plus qu'à demi refait. La signature de Sperandio y manque.

PÉRIODE FAVENTINE

CARLO MANFREDI (1477).

22 — **KROLVS SECVNDVS DE MANFREDIS FAVEN** (inscription en creux). Buste cuirassé à gauche de Carlo II Manfredi, imberbe, ses cheveux crépus couvrant ses tempes, ses oreilles et sa nuque, et coiffés d'un haut bonnet.

Sans revers.

Plomb. 74 mill. Collection Gustave Dreyfus. (Surmoulé au Cabinet de France.)

Bien que cette médaille ne soit pas signée, Argnani et Armand [2] l'ont attribuée très justement à Sperandio. Argnani a montré que toutes les vraisemblances historiques concordaient pour nous contraindre à voir dans cette pièce, plus que rarissime, une œuvre que Sperandio n'a pu achever, puisqu'il n'y avait que quatre mois qu'il habitait

1. *Le Gallerie nazionali italiane, Notizie e documenti*, t. II, 1896, p. 52, et pl. XXIV, n° 6.
2. Argnani, *Cenni storici sulla zecca, sulle monete e medaglie de' Manfredi, signori di Faënza*. Faënza, 1886. In-8°. P. 28-30. Armand, *les Médailleurs italiens*, t. III, p. 16.



Faënza quand Galeotto Manfredi en chassa Carlo II. Ajoutons que le buste du prince est modelé dans le style vivant et facile de Sperandio, et que l'armure, notamment, est figurée tout à fait dans sa manière, très particulière et très exacte chaque fois qu'il traite des armes, des casques ou des cuirasses, comme nous l'avons établi plus haut.

Quand à la date où cette médaille fut exécutée, elle ressort de tout ce que nous savons du séjour et des aventures de Sperandio, à Faënza.

Antonio Sarzanella de' Manfredi (1477).

23 — * **ANTONIVS•SARZANELLA•DE•MANFREDIS•SAPIENTIAE•PATER**. Buste de Sarzanella à droite, coiffé d'un mortier, les cheveux courts, vêtu d'un manteau et le cou entouré d'une fourrure de martre.

℞. * **IN TE CANA FIDES : PRVDENTIA SVMMA REFVLGET•**. La Prudence figurée comme une déesse à deux visages ; celui de ces deux visages qui regarde par derrière, est le visage d'un vieillard à longue barbe ; vêtue d'une longue robe, elle est assise sur un trône imitant deux chiens adossés ; de la main droite, elle tient un miroir convexe et un compas ; de la main gauche, elle maintient, sur son genou, un écu aux armes des Manfredi. Paysage rocheux. Dans le champ, à droite, en trois lignes : **•OPVS•** / **•SPERAN** / **DEI•**.

Br. 73 mill. (Heiss, n° 39, Vienne). Cabinet de France. Berlin.

Antonio Sarzanella de' Manfredi avait rendu des services diplomatiques à la famille d'Este [1] : c'est à peu près tout ce que nous savons de lui. Mais la médaille de Sperandio nous apprend qu'il se rattachait aux Manfredi, probablement par un lien d'adoption, si l'on en juge d'après son nom et d'après les usages du temps. D'ailleurs, ce sont bien les armes des Manfredi (écartelées d'or et d'azur, au chef d'*Anjou*, c'est-à-dire d'azur aux trois fleurs de lis d'or enfermées dans les pendants d'un lambel) et non les armes de Bologne, comme l'a dit Heiss, que la Prudence tient ici sur son genou. Comme, en outre, Sperandio a réutilisé la figure du revers dans un bas-relief de la cathédrale de Faënza, — où il a donné à la Vierge la même attitude qu'à la Prudence, ici, — il me paraît certain que la médaille de Sarzanella date du temps où Sperandio dépendait des Manfredi, c'est-à-dire de 1477.

Par le style, d'ailleurs, elle peut paraître assez voisine de la médaille de Malvezzi, datée de 1479.

M. G. F. Hill a publié, dans le *Burlington Magazine* d'octobre 1909, p. 24, un dessin où il croit reconnaître une étude de Sperandio pour le portrait de Sarzanella.

1. Cf. G. Gruyer, *l'Art ferrarais*, t. I, pp. 637-638.

IMP. FORTIER ET MAROTTE




SPERANDIO. — MÉDAILLE DE FRA CESARIO CONTUGHI.




SPERANDIO. — MÉDAILLE DE BARTOLOMMEO DELLA ROVERE.

IMP. FORTIER ET MAROTTE

Galeotto Manfredi (1477-1478).

24 — **•GALEOTVS•MANFREDVS•INVICTVS•MARTIS•ALVMPNVS•**. Buste cuirassé à gauche de Galeotto Manfredi, coiffé d'une toque, ses cheveux couvrant le front, la tempe, l'oreille et le cou.

℟. **•OPVS•SPERANDEI•**. Palmier chargé de fruits, au tronc duquel s'enroule une banderole, où on lit : **IVSTVS.VT....**

Br. 67 mill. (Heiss, n° 27, coll. Armand [1]). Exemplaire en plomb dans la Pinacothèque communale de Faënza [2].

Le 16 novembre 1477, Galeotto Manfredi fut élu seigneur de Faënza, en remplacement de son frère Carlo II, que le peuple chassa. C'est donc entre cette date et celle du départ de Sperandio de Faënza pour Bologne, en juillet 1478, que la médaille de Galeotto fut exécutée.

Jean II Bentivoglio (1477-1478).

25 — **IOANNES:BENTIVOLLVS:ARMORVM:DVCTOR:ILLVSTRIS***. Buste à gauche de Jean II Bentivoglio, coiffé d'une toque, ses cheveux couvrant ses tempes, ses oreilles et sa nuque, portant un vêtement plissé, à col droit.

℟. **•OPVS•SPER ANDEI•**. Jean Bentivoglio armé de pied en cap, montant un cheval qui galope vers la gauche, coiffé d'un casque ailé et tenant de la main droite un bâton de commandement.

Br. 77 mill. (Heiss, n° 7, musée de l'Université de Bologne).

Jean II Bentivoglio fut, en 1477, le principal appui de Galeotto Manfredi dans sa lutte contre Carlo II, seigneur de Faënza, et, Galeotto vainqueur, il lui promit sa fille Francesca en mariage. La légende du droit et le type du revers sont d'un caractère belliqueux : or, la brève campagne contre Carlo II Manfredi fut le premier fait d'armes important de Jean II, qui avait alors trente-quatre ans. Ses traits, sur cette médaille, semblent bien ceux d'un homme de cet âge. Si, en outre, on note combien la médaille de Galeotto Manfredi et celle-ci sont voisines de style, on devra conclure nécessairement que la pièce de Jean II Bentivoglio date de 1477 ou de 1478.

1. L'exemplaire cité par Heiss, et qui est entré au Cabinet de France avec l'ensemble de la collection Armand-Valton, est un surmoulé assez ancien, mais d'une fonte médiocre.

2. Cf. Armand, *les Médailleurs italiens*, t. III, p. 17.

PÉRIODE BOLONAISE

GALEAZZO MARESCOTTI (VERS 1478-1480).

26 — **GALEAZIVS • MARESCOTVS • DE • CALVIS • BONONIEN • EQVES • ACSENATOR • OPTIMVS •**. Buste cuirassé, à droite, de Galéas Marescotti, imberbe, les cheveux courts, coiffé d'un mortier.

℞. **OPVS • • SPERANDEI •**. Galeazzo Marescotti, en robe de sénateur, tête nue, assis de trois quarts à gauche sur une cuirasse, et tout environné d'armes; de la main gauche, qui repose sur la cuirasse, il tient un livre, et il en tient un autre tout ouvert sur son genou gauche. A droite, à l'horizon, une tour crénelée (la tour de *l'Uccellino* ou le château de *Confortino*, fiefs de Galéas Marescotti).

Br. 102 mill. (Heiss, n° 28, musée de Berlin). Un exemplaire en plomb dans la coll. Armand-Valton, au Cabinet de France. Florence, *Cat.*, n° 84.

Cette belle médaille, qui figure l'un des personnages les plus considérables de Bologne, six fois gonfalonnier de justice[1], a dû être exécutée à Bologne, où Sperandio s'établit en 1478. Galeazzo Marescotti était né en 1407, et ne mourut que presque centenaire. Il a ici l'air âgé, mais encore très robuste; il est donc difficile de reporter la date de cette médaille au delà de 1478-1480. Si cette grande pièce est bien la première de la période bolonaise de Sperandio, on comprend qu'il en ait particulièrement soigné le style et la facture, dans la cité nouvelle qui l'accueillait et où il arrivait plein d'espoir.

Galeazzo Marescotti joignait le goût des lettres au goût des armes, et il écrivit des poésies qui, de son temps, lui valurent quelque gloire : le revers fait allusion à ce double caractère d'un homme qui comptait alors parmi les plus illustres de Bologne.

VIRGILIO MALVEZZI (1479).

27 — **VIRGILIVS • MALVITIVS • BONON • PATRIÆ • DE CVSET • LIBERTATIS • CVSTOS •**. Buste imberbe à gauche de Virgilio Malvezzi, en robe de sénateur, ses cheveux couvrant ses tempes, ses oreilles et sa nuque, coiffé d'un mortier.

℞. **• MCCCC • • LXXVIIII •** et une feuille. Homme barbu, nu, une écharpe flottant sur son dos, assis de trois quarts à droite sur un socle, l'épée au poing, l'air menaçant, le regard tourné vers un rayon qui tombe du ciel; son pied gauche pose sur un dragon couché, qui dort; son pied droit foule un sac d'où s'échappent des monnaies.

Br. 84 mill. (Heiss, n° 26).

1. Alidosi, *I Signori anziani, consoli e gonfalonieri di giustizia della città di Bologna.* Bologne, 1770.



Virgilio Malvezzi et Galeazzo Marescotti appartenaient tous deux à la même haute noblesse de Bologne : la médaille de Malvezzi étant datée de 1479, il est légitime d'en tirer argument pour dater la médaille de Marescotti de la même période ; dès son arrivée à Bologne, Sperandio fut donc patronné par la même fraction de l'aristocratie.

ANDREA BARBAZZI (1479).

28 — **ANDREAS • BARBATIA • MESANIVS • EQVES • ARAGONIÆQ • REGIS CoNSILIARIVS • IVRIS • VTRIVSQESPLENDIDISSIMVS IVBAR.** Buste à gauche de Barbazzi, imberbe, les cheveux couvrant les tempes, les oreilles et la nuque, coiffé d'un bonnet, vêtu d'un manteau ; on voit sa main gauche en tenir le bord.

℟. * • **FAMA • SVPER • ÆTHERA • NOTVS •** La Renommée debout, de face ; elle a six ailes ; son corps est couvert de plumes d'oiseau ; son torse est cuirassé ; elle foule aux pieds des livres répandus pêle-mêle dans un paysage aride, et, de ses deux mains tendues, elle tient deux livres, dont l'un est ouvert. Sous le type : **• OPVS • SPERANDEI •** Au pourtour, une couronne de laurier.

Plomb. 110 mill. (Heiss, n° 4, Berlin).

Andrea Barbazzi, né à Notto, près de Syracuse, vers 1400, mourut à Bologne le 20 juillet 1479, comme nous l'apprennent un document publié par Malaguzzi-Valeri et l'inscription funéraire, placée sur son monument, dans la chapelle qu'il s'était réservée à San Petronio. Son buste de marbre, qui surmonte ce monument, a été attribué à Sperandio par Venturi et Malaguzzi-Valeri. Malaguzzi-Valeri [1] a démontré que la médaille avait été exécutée à l'occasion de la mort du grand jurisconsulte.

NICCOLÒ DA CORREGIO (1480).

29 — * **NICOLAVS • CORIGIENS • BRIXILI • AC • CORIGIAE • COMES • ARMORVM • DVCTOR • ET • C'.** Buste cuirassé à gauche de Niccolò da Corregio, imberbe, les cheveux couvrant les tempes, les oreilles et la nuque, coiffé d'une toque.

℟. **IVSTICIA • AMBVLABIT • ANTE • TE | VT • PONAT • INVIA • GRESSVS • TVOS •** Niccolò da Corregio, armé de pied en cap, montant un cheval caparaçonné, vu de trois quarts à gauche, s'arrêtant auprès d'un ermite, debout à droite et lui donnant la main. A l'exergue : **• OPVS • SPERANDEI •**

Plomb. 80 mill. (Heiss, n° 17. Coll. Gustave Dreyfus).

1. *Archivio storico dell' arte*, 1896, pp. 82-83.



Niccolò da Corregio, successeur de son oncle Manfred et qui se fait appeler sur cette médaille *comte de Brescello et de Corregio,* était né en 1450. Il paraît bien avoir ici trente ans. D'autre part, il se réconcilia en 1480 avec Ludovic le More, qui, en 1479, lui avait fait démolir la tour de Scurano; réconcilié avec le régent du duché de Milan, son suzerain, il espéra aussitôt recouvrer Brescello, Bazano et Scurano, qui avaient fait partie des fiefs de son oncle Manfred (les Sforza avaient enlevé Brescello à Manfred en 1468); mais il n'obtint, en 1481, que des titres, le comté de Castellazzo et le surnom de *Visconti.* Notre médaille ne lui donnant pas les titres qui lui furent décernés en 1481, mais, d'autre part, le nommant *comte de Brescello,* titre qu'il reprit en 1480, sans pouvoir le faire ratifier l'année suivante, date nécessairement de 1480.

FLORIANO DOLFI (1481).

30 — **FLORIANVS • DVLPHVS • BONONIENSIS • DIVINI • ET • HVMANI • IVRIS • CONSVLTISSIMVS.** Buste imberbe, à gauche, de Floriano Dolfi, coiffé d'une toque, les cheveux laissant entrevoir l'oreille, mais couvrant la nuque, revêtu d'un manteau ajusté, le cou entouré d'une écharpe.

℞. **VIRTVTE SVPERA.** Janus Bifrons, nu, une écharpe flottant seule sur son dos, trônant à gauche sur un socle, tenant deux clés de la main droite et posant les pieds sur un lionceau couché à droite; en haut, à droite, un soleil à face humaine sort des nuages; deux aigles qui planent flanquent le dieu; l'un des deux aigles regarde fixement le soleil. A l'exergue : **•OPVS•SPERANDEI•**

Br. 83 mill. (Heiss, n° 18, Vienne).

Heiss a démontré que cette médaille n'avait pas été exécutée avant 1481, date à laquelle Floriano Dolfi, docteur en droit canon depuis 1461, fut reçu docteur en théologie (*divini et humani juris consultissimus*). Heiss croit que cette pièce, dont le revers offre de frappantes analogies de style avec celle de Malvezzi, n'est pas postérieure à 1481 : cette hypothèse se transforme presque en certitude, si l'on rappelle que Floriano Dolfi, une fois docteur en théologie, alla professer à Pise.

NICCOLÒ SANUTI (1482).

31 — [*Stemma*] **NICOLAVS • SANVTVS • EQVES • DO • CO • SENATORQ — BONON • ITEGERIMVS.** Buste imberbe de Niccolò Sanuti à droite, revêtu d'un manteau et coiffé d'un mortier. Dans le champ, en bas et à gauche, sous la légende : **•OPVS• •SPERADEI•.**

℞. [*Rameau*] (en haut). **HIC VIR OPTIMVS PAVPERV̄ PATER DIEBVS**

SVIS INVMEROS SERVAVIT CIVES PATRIAM SVSTINVIT ORNAVITQ — SACRA RESTAVRA • ET AVXIT • TESTATVS DENIQ — ONEM SVBTANTIA SVA PIIS VSIBVS PERPETVO SVBIECIT • VIXIT ANN • LXXV • MEN • V • DI • XXV • ANO AVTANATI • D • MCCCCLXXXII • DIE XXVI IVNII RELIGIOSISSIE AD SVPE • VOLAVIT inscrit en spirale autour d'un médaillon où est figuré un pélican nourissant ses trois petits de son sang.

Br. 90 mill. (Heiss, n° 38, Vienne).

Cette médaille posthume est datée de 1482 (*anno autem a Nativitate Domini* MCCCCLXXXII) par l'inscription même.

La *lettre* de cette médaille diffère un peu de la *lettre* des autres médailles de Sperandio. Le portrait de Sanuti est aussi particulièrement fruste. Il est vrai qu'on ne connaît pas un seul bon exemplaire de cette pièce. Il se pourrait que Sperandio n'ait donné qu'un rapide modèle du buste et que, pressé par les travaux de sculpture qu'il achevait, il ait laissé à un aide le soin de tracer l'inscription et de fondre la médaille.

FRÉDÉRIC DE MONTEFELTRE (1482).

32 — **∗ DIVI • FE • VRB • DVCIS • MOTE • AC • DVR • COM • REG • CAP • GE • AC • S • RO • ECCL • CON • INVICTI.** Buste cuirassé, à gauche, de Frédéric de Montefeltre, coiffé d'un mortier.

℞. **• OPVS • | ∗ SPERANDEI •** Frédéric de Montefeltre, en armes, coiffé du mortier, montant un cheval qui marche au pas vers la gauche; le duc se penche en avant et tend sa main droite, qui tient un bâton de commandement; le cheval est revêtu d'une housse aux armes des Montefeltre.

Br. 86 mill. (Heiss, n° 29, Cabinet de France). Florence, *Cat.*, n° 85 (diam., 88 mill.). British Museum, *Cat.*, n° 18.

Il me paraît à peu près certain que cette médaille a été fondue pour commémorer la mort de Frédéric de Montefeltre († 10 septembre 1482). Le titre de *divus*[1] qui lui est donné ici (et que les médailleurs romains ne donnaient aux empereurs qu'après leurs funérailles), convient mieux à un mort qu'à un vivant; cependant, cet argument est insuffisant, puisque Sperandio a donné le même titre à Hercule d'Este vers 1472 ou 1473. Mais, en outre, comme le duc d'Urbin mourut loin de ses États et très près de Bologne, à Ferrare, où la gloire de Sperandio s'était fondée, il est plus vraisemblable que la médaille ait été commandée à l'artiste à ce moment-là qu'à toute autre époque. Enfin, si on compare le revers de notre médaille au revers de la médaille de Jean II Benti-

1. La légende est au génitif : le mot sous-entendu est sans doute *memoriæ* ou la formule abrégée des inscriptions funéraires latines D. M.



voglio, que Sperandio exécuta vers 1485, on remarque que, sur les deux pièces, le cheval est conçu tout à fait de la même façon et que les jambes de l'animal sont même copiées trait pour trait d'une pièce sur l'autre. Les deux médailles appartiennent donc nécessairement à la même période de la carrière du médailleur.

ANDREA BENTIVOGLIO (1482).

33 — **ANDREAS • BENTIVOLVS • BONON • COMES • AC • LIBERTATIS • PATRIAE • SPLENDOR •** Buste à gauche d'Andrea Bentivoglio, imberbe, les cheveux tombant sur la nuque, coiffé d'une toque, revêtu d'un manteau ajusté et les épaules ceintes d'une écharpe.

℞. **• INTEGRITATIS • THESAVRVM •** Licorne, sur le dos de laquelle est placé un coffret de mariage surmonté d'une couronne, marchant vers la gauche et retournant la tête pour regarder le soleil. A l'exergue : *** • OPVS • SPERANDEI • ***.

Br. 93 mill. (Heiss, nº 5, Université de Bologne).

C'est Andrea Bentivoglio qui fut chargé, en 1482, par Jean II, de conduire à Faënza Francesca Bentivoglio, fiancée à Galeotto Manfredi. Le revers de cette pièce fait évidemment allusion à cette mission, et la médaille doit donc être datée de 1482.

Heiss explique toutefois la légende et le type d'une façon différente, et d'ailleurs confuse. La licorne figurait parmi les *imprese* des Bentivoglio, et Heiss n'y voit par conséquent qu'un symbole d'Andrea Bentivoglio lui-même. Pourtant, la licorne étant surtout un symbole de pureté et de virginité, représente mieux Francesca, la fiancée de Galeotto Manfredi. De plus, le coffret couronné qu'elle porte a la forme des coffrets de mariage que produisait à profusion l'industrie vénitienne (et dont les coffrets d'ivoire des Embriaci sont un des types les plus connus). L'allusion au mariage de Francesca est donc claire. Enfin, le mot *integritas* s'applique évidemment à la fiancée du seigneur de Faënza et non pas à Andrea. Il faut donc sous-entendre dans la légende, — non pas *custos*, comme le propose Heiss, on ne sait pourquoi, — mais *custodis* ou *ducis;* la légende s'adresse à Andrea et signifie : « *C'est toi qui conduis ou protèges ce trésor de pureté !* »

GUIDO PEPOLI (VERS 1483).

34 — [*Rose et feuille*] **GVIDO** · [*feuille de lierre*] **PEPVLVS** [*feuille de lierre*] **BONON IENSIS** [*feuille de lierre*] **COMES** [*feuille de chêne*]. Buste à gauche de Guido Pepoli, imberbe, les cheveux couvrant les tempes,



les oreilles et la nuque, coiffé d'un bonnet, vêtu d'un habit à col droit sur lequel est passée une écharpe.

℞. **SIC • DOCVI • REGNARE • TYRANNVM •.** Homme barbu, presque nu (une écharpe flotte sur ses épaules), coiffé d'une sorte de turban, assis à droite, la main gauche levée, devant un échiquier, et jouant avec un personnage à demi-nu qui porte une couronne royale et tient un sceptre, et qui est assis à gauche sur un rocher. A l'exergue : **OPVS • SPERANDEI •.**

Br. 89 mill. (Heiss, nº 32, Cabinet de France). Florence, *Cat.*, nº 87 (selon le *Catalogue*, l'exemplaire de Florence mesure 94 mill. de diamètre).

Cette médaille est antérieure à l'année 1487, puisque Guido Pepoli fut nommé alors sénéchal général et que ce titre ne figure pas sur la pièce de Sperandio. D'autre part, le style du revers ressemble beaucoup au style des revers des médailles de Virigilio Malvezzi et de Floriano Dolfi. Comme on remarque, en outre, que Sperandio n'a guère remplacé les points des légendes par des feuilles, comme il le fait ici, à l'imitation de Lysippe, avant 1482, il me semble certain que la médaille de Guido Pepoli date des environs de l'année 1483.

Les Pepoli portaient : *échiqueté d'argent et de sable.* Ce revers bizarre est un commentaire, subtil à l'excès, de ces armoiries.

FRANCESCO GONZAGA (1483).

35 — * **FRAN • GŌZAGA • CAR • MĀT • LIBERALIT | ATIS • AC • ROE • ĒCCĪE • IVBAR.** Buste du cardinal François de Gonzague, à gauche, imberbe, coiffé de la toque et revêtu du camail de cardinal.

℞. Lynx accroupi à gauche, devant une longue pyramide au bas de laquelle est inscrit : **ENIG | MATA** (en deux lignes) ; à gauche de la pyramide, gît une sorte de trophée composé d'un casque, d'une cuirasse et d'un écu, accostés d'un carquois et d'un arc enfermé dans un étui ; le lynx regarde le même trophée emporté au ciel au-dessus de la pyramide, sur des nuées. A l'exergue : **• OPVS • SPERANDEI •.**

Br. 92 mill. (Heiss, nº 22, British Museum). Florence, *Cat.*, nº 81.

Selon Heiss, cette médaille daterait de la mort de François de Gonzague, cardinal de Mantoue et évêque de Bologne (1483). Non seulement l'hypothèse de Heiss semble plausible, mais encore on peut la fortifier de deux arguments qu'il n'a pas donnés : en effet, dans la légende de l'avers, les mots *liberalitatis ac romanæ Ecclesiæ jubar* ne peuvent s'appliquer qu'au cardinal défunt, parce que le terme *jubar*

(que Sperandio a déjà employé dans la médaille *posthume* de Barbazzi) serait trop emphatique pour un vivant, et qu'en second lieu la seule libéralité considérable dont on ait pu louer l'évêque de Bologne (qui était fort avide), est celle avec laquelle il distribua par testament, deux jours avant sa mort, sa fortune à ses parents. Cette médaille fut commandée évidemment à Sperandio par les héritiers du cardinal de Mantoue.

JEAN II BENTIVOGLIO (VERS 1485).

36 — * **IO•BENT•II•HANIB•FILIVS•EQVES•AC•COMES•PATRIÆ•PRINCEPS•AC•LIBERTATIS•COLVMEN.** Buste cuirassé à droite de Jean II Bentivoglio, coiffé d'une toque sous laquelle ses longs cheveux se répandent régulièrement, couvrant son front, ses tempes, ses oreilles et sa nuque jusqu'à sa cotte de mailles.

℞. [*Feuille*]. **OPVS•S P ERANDEI•.** Jean II en armes, coiffé d'un bonnet, le bâton de commandement à la main droite, montant un cheval qui marche au pas, vers la gauche, et qui est couvert d'une house blasonnée; au second plan, presque de face, un cavalier casqué qui porte une lance.

Br. 98 mill. (Heiss, nº oo, coll. Gustave Dreyfus[1]). Cabinet de France. Florence, *Cat.*, nº 75 (surmoulé).

En 1485, Jean II Bentivoglio avait quarante ans : ses traits, sur cette médaille, sont ceux d'un homme ayant au moins la quarantaine. Mais, comme dans les médailles que Sperandio a exécutées vers 1487-1491, le style change tout à fait sous l'influence de Lysippe, et que cette influence n'apparaît pas encore ici (si ce n'est dans l'emploi d'une petite feuille, au revers, pour remplacer un point), je crois que cette pièce n'a pu être modelée et fondue que vers 1485-1486. J'ai montré, plus haut, que Sperandio a imité au revers de cette médaille les revers du *Jean-François Ier de Gonzague* et du *Philippe-Marie Visconti* de Pisanello, et j'ai déjà noté également la complète similitude entre le cheval de Jean II et celui de Frédéric de Montefeltre (au revers de la médaille, nº 32). Cette dernière analogie[2] fournit un argument de plus pour ne pas placer la pièce de Jean II à une date trop éloignée de la mort de Frédéric de Montefeltre (1482).

1. *Les Arts,* août 1908, p. 9, nºs I et II.
2. Il existe au musée de Modène une médaille fausse d'Accino Malaspina, portant la signature de Sperandio, exécutée à l'aide d'un moulage de notre nº 36. Cette médaille a été publiée dans *Le Gallerie Nazionali italiane,* t. I., pl. XII : il est regrettable qu'en la publiant on n'en ait pas souligné l'évidente fausseté.



CARLO GRATI (VERS 1485).

37 — ·**CAROLVS · GRATVS · MILES · ET · CO | MES · BONONIENSIS** ·. Buste cuirassé à gauche de Carlo Grati, imberbe, coiffé d'une toque, ses cheveux longs couvrant ses tempes et sa nuque.

℞. **REC | ORDATVS · MISERI | CORDIE · SVE** ·. Carlo Grati en armure, près de son cheval (vu en raccourci, par derrière), agenouillé, à droite, devant une croix, au pied de laquelle il a déposé son casque : devant sa bouche est inscrit le mot **SALVE**. A gauche, un cavalier de sa suite, casqué, une lance à la main, s'est arrêté, et s'apprête à descendre de son cheval (son pied gauche est déjà hors de l'étrier). A l'exergue : ·**OPVS SPERANDEI** ·.

Br. argenté, 112 mill. (Heiss, n° 24, coll. Armand, aujourd'hui au Cabinet de France). Florence, *Cat.*, n° 83.

Cette célèbre médaille appartient évidemment à l'époque où Sperandio était établi à Bologne. Comme elle est antérieure à la période où il imitait Lysippe et comme, d'ailleurs, on y surprend une imitation de Pisanello encore plus flagrante que dans la pièce précédente, mais de même nature, je la crois tout à fait contemporaine de la médaille de Jean II Bentivoglio (n° 36).

LODOVICO CARBONE (1485).

38 — * • **CANDIDIOR • PVRA • CARBO • POETA • NIVE** •. Buste à gauche de Lodovico Carbone, imberbe, coiffé d'un bonnet et revêtu d'un manteau à col droit.

℞. * **HANC • TIBI • CALLIOPE • SERVAT • LODOVICE • CORONAM**. Lodovico Carbone, coiffé d'un bonnet, vêtu d'une longue robe et d'un manteau, debout à droite devant la muse Calliope, à demi nue, assise sur un socle et qui lui tend une couronne, tout en tenant de la main gauche un livre ouvert sur son genou ; au second plan, une fontaine. A gauche, dans le champ, **OPVS | SPERA | NDEI** • (en trois lignes).

Br. 72 mill. (Heiss, n° 13, Cabinet de France). Florence, *Cat.*, n° 78 (surmoulé). Coll. Gustave Dreyfus (*les Arts*, août 1908, p. 9, n° IX).

Le sens général de la légende me semble ici faire allusion à la mort de Lodovico Carbone, survenue en 1485. Ce poète ferrarais, à qui Sperandio avait déjà dédié une médaille, était un ami du médailleur. Lodovico Carbone avait, de son vivant, reçu une couronne des mains de l'empereur et une autre des mains du pape Pie II. Sperandio suppose ici qu'en arrivant aux Champs-Élysées, le poète défunt est accueilli par la muse Calliope qui, à son tour, lui réserve une couronne immortelle. Cette médaille, de très bas relief, est la première de

l'œuvre de Sperandio où l'influence de Lysippe soit sensible : raison de plus pour ne la dater que de 1485 [1].

PARUPO (1485-1486).

39 — **INGENIVM : MORES : FORMAM : TIBI PVLCHER : APOLLO** *. Buste à gauche de Parupo, imberbe, coiffé d'un bonnet lauré, les cheveux frisant au-dessus de la nuque, revêtu d'un habit à col droit.

℟. **ARGVTAMQVE · CHELVM · DOCTE · PARVPE DEDIT ·**. Licorne ailée, accroupie à gauche sur des lauriers; au-dessus d'elle, on lit **· FATV M ·**, sous une nuée. En haut, une rose accostée de deux feuilles. Sous le type : **OPVS · SPERINDAEI ·**.

Br. 54 mill. (Heiss, n° 30, Cabinet Armand, aujourd'hui au Cabinet de France). Collection municipale de Milan (ancienne coll. Taverni) [2].

Cette médaille, d'un personnage tout à fait inconnu à l'histoire, est un curieux pastiche des médailles de Lysippe, comme je l'ai noté plus haut. L'imitation de Lysippe étant sensible dans l'œuvre de Sperandio entre 1485 (date de la médaille posthume de Lodovico Carbone) et 1494 (date de la médaille de Vinciguerra), et la médaille de Parupo étant l'imitation la plus servile du style de Lysippe que Sperandio ait jamais tentée, il faut évidemment la classer à la même époque que la médaille de Lodovico Carbone, c'est-à-dire vers 1485 ou 1486.

JULIEN DE LA ROVÈRE (1488).

40 — **IVLIANVS · RVVERE · S · PETRI · AD · VINCVLA · CARDINALIS · LIBERTATIS · ECCLESIASTICE · TVTOR ·**. Buste imberbe à gauche de Julien de la Rovère, portant le camail et la toque.

℟. **· VITA · SVPERA ·**. Nef à deux mâts, où trône une femme qui tient un javelot et qui caresse un lionceau accroupi devant elle; sur le gouvernail, un coq; sur la proue, un pélican nourissant ses petits. A l'exergue : **· OPVS · SPERANDEI ·**.

Br. 76 mill. (Heiss, n° 36, British Museum [*Cat.*, n° 17]). Florence, *Cat.*, n° 90 (78 mill.). Berlin (Friedlaender, *op. cit.*, p. 72).

Julien de la Rovère, le futur Jules II, fut évêque de Bologne, de 1483 à 1502. Mais il séjourna peu dans sa ville épiscopale, étant titulaire d'autres dignités, notamment de l'évêché d'Ostie : il résida cependant à Bologne à partir du mois d'août 1487, jusqu'en 1489, à la suite

1. V. pourtant G. Gruyer, *l'Art ferrarais*, t. I, p. 647.

2. J Friedlaender, *Die italienischen Schaumünzen des XV. Jahrh*, p. 78. L'exemplaire de Milan cité par Friedlaender porte la signature plus correcte : **OPVS · SPERANDAEI**. La pièce de la collection Armand-Valton n'est pas une pièce originale.



de la brouille survenue entre Innocent VIII et lui. Innocent VIII, pour l'apaiser, le nomma bientôt légat *a latere* dans la ville de Bologne, d'où il retourna à Ostie avant 1490.

La médaille de Sperandio ne peut dater que de la période où le futur Jules II séjourna à Bologne comme légat *a latere* : c'est en effet ce titre qui est traduit par les mots *Libertatis ecclesiasticae tutor* (*Libertas* étant le nom symbolique de Bologne). Le portrait de Julien de la Rovère est traité ici dans ce style net et froid que Sperandio se composa vers cette époque à l'imitation de Lysippe.

COVELLA MARZANA SFORZA (1489).

41 — **CAMILLA · SFOR · DE · ARAGONIA · MATRONAR · PVDICISSIMA · PISAVRI · DOMINA ·**. Buste de trois quarts à gauche de Covella (dite Camilla) Sforza, coiffée d'un long voile de veuve, qui retombe jusque sur son corsage.

℞. [*Feuille de lierre*]. **SIC · | ITVR · AD ASTRA ·**. Femme aux cheveux flottants, assise de face, une flèche à la main, sur une sorte de trône formé de deux *protomés* adossées, l'une de licorne, à gauche, l'autre de chien, à droite; autour du bras gauche de cette femme s'enroule un serpent à tête de loup, vers lequel elle penche son regard. A l'exergue : **· OPVS · SPERANDEI ·**.

Br. 83 mill. (Heiss, n° 41, Vienne). Florence, *Cat.*, n° 92. Musée Olivieri, à Pesaro. (Litta, *Sforza,* pl. des médailles, n° 7.) Berlin (Friedlaender, p. 71, n° 30).

En 1489, Covella Sforza, fille de Marino Marzano, duc de Sessa, et neveu de Ferdinand d'Aragon, roi de Naples, veuve de Constant Sforza, seigneur de Pesaro, maria Giovanni, fils naturel de son mari, mais qu'elle avait adopté et élevé, à Madeleine de Gonzague[1], fille du marquis de Mantoue, Frédéric, et se retira ensuite à Toricelle, sur le Pô, au nord de Parme et un peu en amont de Brescello. Comme il semble bien qu'elle n'ait pas quitté Pesaro de 1483, époque de son veuvage, jusqu'à 1489, date de son abdication en faveur de Giovanni Sforza, elle n'a pu traverser Bologne qu'en 1489, pour se rendre de Pesaro à Mantoue et à Torricelle. Sans doute, Torricelle étant peu éloigné de Mantoue, Sperandio aurait pu exécuter cette médaille en 1495, lorsqu'il se retira à la cour des Gonzague. Mais le style du revers[2]

1. Madeleine de Gonzague mourut en couches en 1490; on sait que Giovanni Sforza épousa en secondes noces Lucrèce Borgia; ce mariage fut dissous en 1498.

2. On trouve la légende **SIC ITVR AD ASTRA** précédée, comme sur ce revers de Sperandio, d'une feuille de lierre, au revers de la médaille de *Raffaëllo Maffei da Volterra* de Lysippe. Comme la médaille de Covella date de l'époque où Sperandio tentait d'imiter Lysippe, ce rapprochement n'est peut-être pas inutile.

de cette médaille rappelle d'assez près le style du revers de la pièce suivante, à l'effigie d'Antongaleazzo Bentivoglio, en sorte que toutes les vraisemblances s'accordent pour nous induire à conclure que la médaille de Covella Sforza date bien de 1489[1].

Il a circulé des pièces hybrides, associant au portrait de Covella Sforza le revers de la médaille de Carlo Quirini (nr 8).

On retrouve un portrait de Covella, mais vue de profil et affrontée à Giovanni Sforza, sur une majolique de Pesaro de la collection Fountaine de Norford-Hall, publié dans *l'Histoire des poteries, faïences et porcelaines* de Marryat (Traduction d'Armaillé et Salvetat. Paris, 1886, t. 1, p. 211). Marryat date ce plat de 1486 : il suffit de comparer la médaille à ce portrait sur majolique, pour s'assurer que le portrait de Sperandio est de date plus récente.

Antongaleazzo Bentivoglio (1490).

42 — **ANT · GALEAZ · BENT · PROTON · APOST · DECVS · FELSINEÆ · IVVENTVTIS.** Buste imberbe à gauche d'Antongaleazzo Bentivoglio, coiffé d'une calotte, ses cheveux couvrant ses oreilles et sa nuque, revêtu d'un habit ecclésiastique.

℞. **OPVS· ·SPERANDEI·.** La Charité debout de face, figurée sous les traits d'une femme vêtue à l'antique, une écharpe flottant sur ses épaules; elle porte sur le bras gauche une gerbe d'épis et de la main droite jette du grain à des poussins qui picorent autour d'elle.

Br. 76 mill. (Heiss, nº 9, Vienne). Musée Salina, Bologne (Litta, *Bentivoglio*, pl. IV, nº 11). Berlin (Friedlaender, p. 70, nº 27).

Antongaleazzo, fils de Jean II Bentivoglio, fut protonotaire apostolique à l'âge de 11 ans, en 1483. En 1491, il fut reçu docteur ès-lois et admis dans le collège des juges : notre médaille, ne lui donnant pas ces titres, doit être antérieure à 1491. En 1490, il avait 18 ans : il paraît bien cet âge sur la pièce de Sperandio ; donc elle ne peut guère avoir été exécutée avant 1490, et d'ailleurs cette date s'accorde avec ce titre de *decus Felsineae juventutis* que lui donne la légende. Ajoutons que l'influence de Lysippe est très sensible dans ce portrait de Sperandio : c'est un motif de plus pour le classer à 1490.

1. Friedlaender soutient que la médaille de Sperandio, donnant à Covella le titre de *domina Pisauri*, ne peut pas être postérieure à son abdication : c'est là une erreur; ce titre devenait honorifique à partir de sa retraite, mais Sperandio n'aurait pas songé à le retirer à la veuve de Costanzo Sforza. On peut remarquer aussi que la base du buste de Covella est ici coupée en triangle : or, Sperandio n'a coupé ainsi les bustes de ses médailles qu'à la fin de sa carrière (v. nºs 45 et 47).



Catelano Casali (1490).

43 — **CATELANVS · CASALIVS · BONONIENSIS · IVRECONSVLTVS · PROTONOTARIVS · GRATIE · ET · VERITATI ·**. Buste imberbe, à gauche, de Catelano Casali, coiffé d'une calotte, revêtu d'un mantelet.

℞. **OPVS · SPERANDEI ·** (dans l'exergue). Catelano Casali en habit ecclésiastique, fuyant à gauche, vers un chêne encore frêle et qu'agite le vent; une femme, vue de trois quarts et qui, de la main gauche, porte un fruit serré contre son sein, tente de saisir Catelano Casali par son vêtement; à terre, devant elle, un fruit tombé; à sa gauche, sur le sol aride et rocheux, un enfant étendu.

Br. 67 mill. (Heiss, n° 15, Berlin).

Heiss suppose que cette médaille fut exécutée en 1490 pour commémorer l'élévation de Catelano Casali à la dignité de protonotaire apostolique. En tous cas, ce titre de protonotaire étant mentionné sur cette pièce, la médaille n'a pas été fondue avant 1490. Comme, d'autre part, Catelano Casali était Bolonais et que Sperandio quitta Bologne à la fin de l'année 1490 ou en 1491, la date proposée par Heiss doit être tenue pour vraie. J'ai signalé plus haut qu'en modelant ce portrait, Sperandio s'est souvenu du style de Lysippe, lequel a d'ailleurs dédié, en 1478, une médaille au même personnage[1].

SECONDE PÉRIODE FERRARAISE

Jacopo Trotti (vers 1491-1494).

44 — **JACOBVS · TROTTVS · EQVES · DIVIHERCVL · CONSILIARIVS · REI · P · MODERATOR ·**. Buste à droite de Jacopo Trotti, imberbe, coiffé d'un bonnet, vêtu d'un manteau sur lequel est passé un sautoir.

℞. **. OPVS · | SPERANDEI ·**. Homme barbu, complètement nu, debout, de trois quarts à droite, tenant une épée levée, foulant du pied droit un dragon qui se convulse sur le sol pierreux; à l'horizon, muraille crénelée, garnie de tours, et dominée par deux autres tours plus hautes; à gauche, une *rocca*.

Br. 89 mill. (Heiss, n° 43, Vienne).

Jacopo Trotti fut un des diplomates les plus aimés d'Hercule d'Este, qui lui donna le titre *d'eques* en 1472. En 1493 et 1494, Trotti était ambassadeur à la cour de Ludovic le More, dont il gagna la confiance[2].

1. M. G. F. Hill a publié dans *The Burlington Magazine* (oct. 1909) un dessin représentant une jeune fille aux cheveux épars, qu'il rapproche de la femme figurée au revers de la pièce de Catelano Casali.
2. Cf. G. Gryuer, *l'Art ferrarais*, t. I, p. 635-636.

Ce que nous savons de cet homme éminent ne suffit pas pour dater sa médaille. Mais le style de son portrait ressemble beaucoup au style du *Catelano Casali*. Ce sont deux des médailles que Sperandio a exécutées sous l'influence de Lysippe. La médaille de Jacopo Trotti ne peut donc dater que du second séjour que Sperandio fit à Ferrare de 1491 à 1494.

PÉRIODE PADOUANE OU VÉNITIENNE

Agostino Barbarigo (1494).

45 — * · **AVGVSTINVS · BARBADICVS · VENETORVM · DVX ·**. Buste de trois quarts, à droite, du doge Agostino Barbarigo, en costume ducal.

℞. Le doge, en costume ducal, agenouillé à droite, s'appuyant sur l'étendard vénitien, en face du lion de Saint-Marc, ailé et auréolé, tourné à gauche, la patte droite antérieure posée sur le livre de l'Évangile. A l'exergue : [*Feuille de lierre*] **OPVS** [*Feuille de lierre*]. **| · SPERA | NDEI ·** (en trois lignes).

Br. 91 mill. (Heiss, n° 3, Cabinet royal de Munich). Berlin (Friedlaender, p. 77, n° 44).

J'ai dit, en tentant de reconstituer la biographie de Sperandio, qu'il avait quitté Ferrare pour Padoue, le 20 mars 1494, comme en témoigne un document publié par Venturi. Il est vrai que Venturi a cru que ce document[1] désignait le décorateur Sperandio da Campo, bien que l'artiste y fût nommé *m^ro Sperandio da mantoa*. Mais le document ne peut désigner que notre Sperandio : ce document accorde à l'artiste une exemption de droits pour le transport de Ferrare à Padoue de tout son bagage. Nous ignorons si Sperandio se fixa à Padoue même, ou à Venise. En tout cas, Padoue appartenait à sa puissante voisine, et la médaille du doge Barbarigo, qui gouverna de 1486 à 1501, date évidemment de ce séjour sur le territoire de la république. Au revers de cette pièce, la disposition horizontale et la sécheresse héraldique du type, le vide du champ et les deux feuilles de lierre de l'exergue, attestent que Sperandio restait encore sous l'influence de Lysippe.

Antonio Vinciguerra (1494).

46 — **ANT · VINCIGVERRA · REI · P · VENET · A SECRETIS · INTEREGIMVS** [*Feuille de lierre*]. Buste de Vinciguerra à gauche, imberbe, ses cheveux courts coiffés d'un haut bonnet ; il porte un vêtement à col droit.

℞. **· CELO · MVSA · BEAT ·**. Apollon nu jouant de la viole, dans un

1. *Libro camerale*, 1473-95, Cte ccxLviii, v. *Archivio st. dell'arte*, 1888, p. 389.

char traîné par deux cygnes allant à gauche, à l'ombre d'un olivier chargé d'olives; à l'horizon, les tours d'une ville. A l'exergue : **• OPVS • SPERANDEI •.**

Br. 81 mill. (Heiss, nº 44, Berlin).

Puisque Sperandio résida sur le territoire vénitien en 1494, il est naturel de dater de cette année-là cette médaille du célèbre poète vénitien. L'imitation de Lysippe est sensible dans ce portrait, comme dans toutes les médailles que Sperandio a modelées et fondues de 1485 environ à 1494. J'ajoute que Heiss, en tenant compte seulement de l'âge que semble avoir Vinciguerra sur sa médaille, l'avait datée de 1495.

Vinciguerra a vécu à Ferrare en 1488-1489; il y était alors *visdomino*, c'est-à-dire podestat, ou magistrat délégué de la République de Venise. Mais nous avons vu qu'en 1488 et 1489, Sperandio résidait encore à Bologne. D'autre part, la légende de l'avers semble faire allusion aux fonctions de secrétaire d'État que Vinciguerra remplit à Venise — comme nous l'apprend une autre médaille (non signée) du poète (Cabinet de Vienne), où la légende lui donne le titre de *chronicus*, qui équivaut à *secrétaire d'État*. Il y a là un motif de plus, il me semble, pour admettre que la pièce de Sperandio date d'une époque où Vinciguerra résidait en Vénétie, et pour la classer à la seule époque très courte où nous sachions que l'artiste ait habité, soit Venise, soit Padoue.

PÉRIODE MANTOUANE

Jean-François II de Gonzague (1495).

47 — [*Rose entre deux feuilles de lierre*] **FRANCISCVS • GONZAGA • MANTVAE • MARCHIO • AC • VENETI • EXERC • IMP.** Buste cuirassé de Jean-François à gauche, barbu, les cheveux longs, coiffé d'une toque.

℞. **OB • RESTITVTAM • | • | ITALIÆ | LIBERTATEM •.** Jean-François II de Gonzague à cheval, en costume militaire, le bâton de commandement à la main, se penchant pour parler à un gentilhomme en armure, debout près de lui, s'appuyant sur son épée; un soldat, armé d'une lance, se tient debout de l'autre côté du marquis de Mantoue; au second plan, cinq autres cavaliers en armes; d'autres casques, à peine indiqués, figurent par derrière la foule des soldats. A l'exergue : **• OPVS • SPERANDEI •.**

Br. 97 mill. (Heiss, nº 23, coll. Valton, aujourd'hui au Cabinet de France). Autre exemplaire retouché au Cabinet de France (v. notre planche). Florence, *Cat.*, nº 82 (95 mill.). Berlin (Friedlander, p. 77, nº 46). Coll. Gustave Dreyfus (*Les Arts,* août 1908, p. 9, nºˢ 3 et 4).



Il n'y a pas, dans l'œuvre de Sperandio, de médaille plus facile à dater que cette fameuse pièce commémorative de la bataille de Fornoue. Nous en avons du reste parlé longuement plus haut.

LODOVICO BROGNOLO (1495).

48 — **LODOVICVS · BROGNOLO · PATRICIVS · MANTVANVS ·**. Buste à gauche de Fra Lodovico Brognolo, imberbe, la tête recouverte du capuchon de moine, sous lequel apparaît le froc.

℞. [*Point entre deux feuilles de lierre*] **SPES · MEA IN DEO · EST** [*Point entre deux feuilles de lierre*]. Deux mains sortant des manches d'un froc, levées et tenant un chapelet ; au-dessus, un nuage. Dans le champ, en bas, en petits caractères et en quatre lignes : **· OPVS · | SPE | RAN | DEI ·**

Br. 85 mill. (Heiss, n° 10, coll. Armand, aujourd'hui au Cabinet de France.)

Venturi a démontré[1] que le moine figuré ici est ce Lodovico Brognolo du couvent *delle Grazie*, près Mantoue, dont les archives des Gonzague possèdent une lettre, datée du 19 novembre 1501 et adressée à Jean-François II. Venturi assigne à cette médaille la même date que nous. Les petites feuilles de lierre *à trois pointes* qui figurent comme signes de ponctuation dans les légendes des médailles du marquis de Mantoue et de Fra Lodovico Brognolo ne se retrouvent pas dans d'autres pièces de Sperandio, lequel n'a employé des feuilles pour remplacer des points qu'à partir de l'époque où il a voulu imiter Lysippe. Ce détail confirme d'une façon curieuse l'hypothèse de Venturi : la médaille de Brognolo est nécessairement contemporaine de celle de Jean-François II.

1. *Arch. st. dell' arte*, 1888, p. 396.



PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12 RUE GODOT-DE-MAUROI. — 20995-10.



